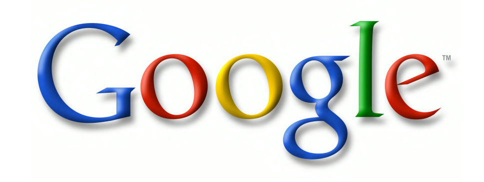
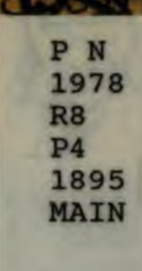
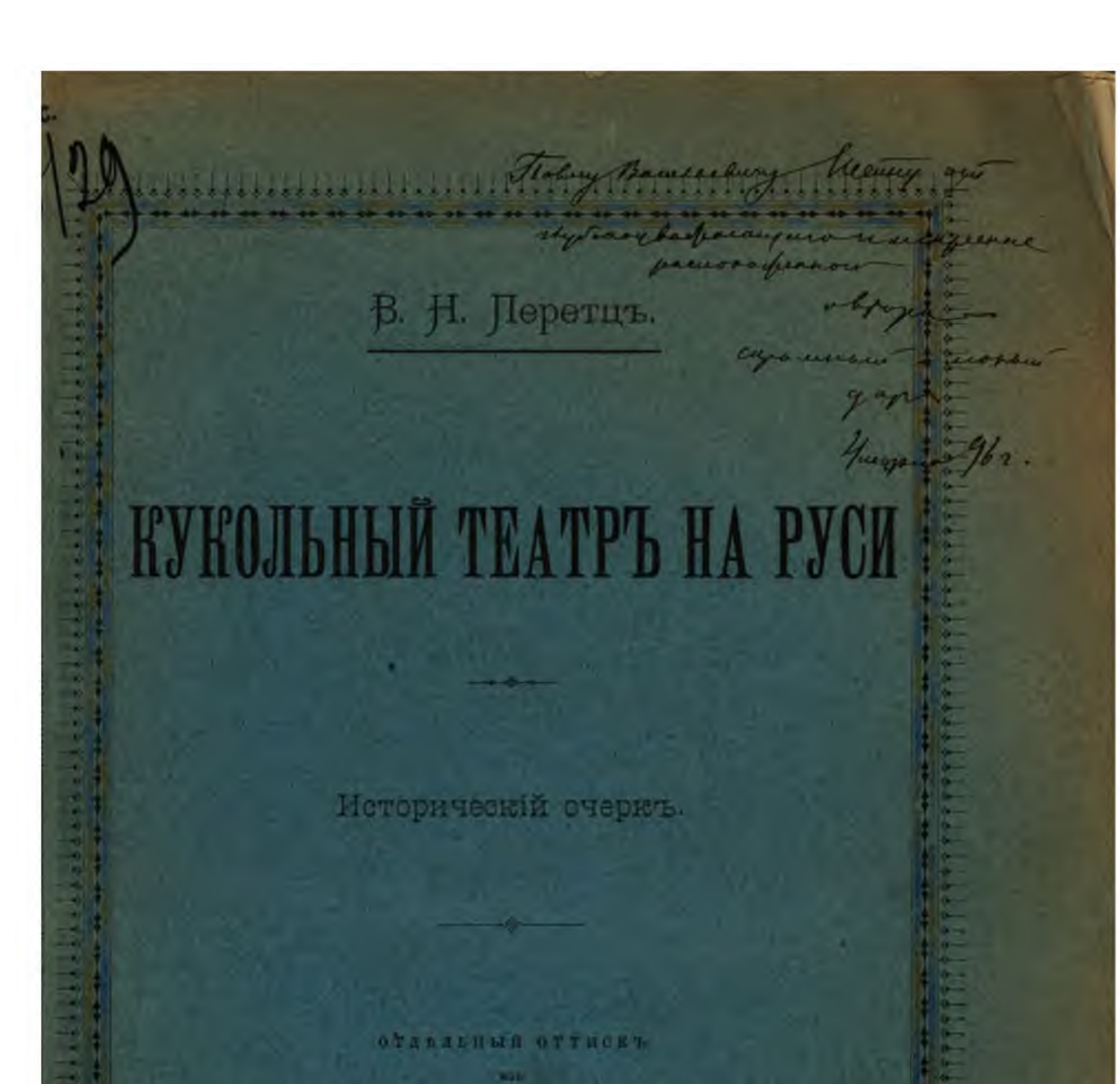







SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS



Павлу Васильевичу Шейну от глубоко уважающего и искренне расположенного автора скромный дар. [illegible] 96 г.

В. Н. Перетцъ.

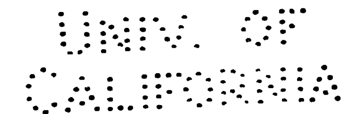
КУКОЛЬНЫЙ ТЕАТРЪ НА РУСИ

Историческій очеркъ.

ОТДѢЛЬНЫЙ ОТТИСКЪ
изъ
„ЕЖЕГОДНИКА ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ“
сезона 1894—1895 гг.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія Императорскихъ Спб. театровъ, Моховая, 40.
1895.

В. Н. Перетцъ.



КУКОЛЬНЫЙ ТЕАТРЪ НА РУСИ.

Историческій очеркъ.

ОТДѢЛЬНЫЙ ОТТИСКЪ
изъ
„ЕЖЕГОДНИКА ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ"
сезона 1894—1895 гг.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія Императорскихъ Спб. театровъ, Моховая, 40.
1895.

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 7 декабря 1895 года.

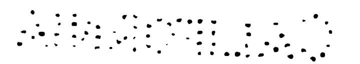
Въ настоящемъ очеркѣ, отнюдь не претендующемъ на безусловную полноту, мы имѣемъ въ виду дать читателю обзоръ кукольныхъ представленій въ Россіи. Кукольный театръ, это воспроизведеніе въ миніатюрномъ видѣ настоящаго театра, до сихъ поръ не нашелъ еще въ Россіи своего историка. Правда, вопросу о кукольномъ духовномъ театрѣ посвящено нѣсколько статей, напечатано не мало матеріаловъ; есть статьи и о свѣтскомъ кукольномъ театрѣ; но общаго свода всего относящагося къ русскому кукольному театру до сихъ поръ не появлялось въ печати, почему мы и осмѣливаемся считать нашъ обзоръ далеко не лишнимъ. Сказавъ нѣсколько словъ о началѣ театра маріонетокъ на Западѣ Европы, мы переходимъ къ репертуару заѣзжихъ кунштмейстеровъ, причемъ стараемся возможно полнѣе ознакомить читателя съ ихъ представленіями; затѣмъ слѣдуютъ главы, посвященныя духовному кукольному театру—вертепу въ Польшѣ, Бѣлой и Малой Россіи и его великорусскимъ отраженіямъ. Въ заключательныхъ главахъ мы разсматриваемъ представленія свѣтскаго кукольнаго театра, указываемъ возможные источники ихъ и, наконецъ, даемъ образецъ попытки создать самостоятельный русскій кукольный театръ. Литература, посвященная театру маріонетокъ въ Европѣ, не особенно богата: назовемъ здѣсь извѣстную книгу Ch. Magnin'a—«Histoire des marionnettes», вышедшую въ 1852 и 1862 гг. двумя изданіями [1]), сборники текстовъ нѣмецкихъ кукольныхъ пьесъ—Engel'a, Scheible, статьи и изслѣдованія Schade, Bielschowski, S. Grässe [2]), Krauss'a [3]) и др., къ которымъ мы нѣсколько ниже обратимся. Лучшія статьи о малорусскомъ вертепѣ—И. П.

[1]) См. также: La grande encyclopédie, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts par une société de savants et de gens de lettres....; подъ словомъ: «marionnette».—Grand dictionnaire universel du XIX siècle, par *Pierre Larousse*, т. X («marionnettes») и т. XII («Polichinelle»). Обѣ статьи скомпилированы по *Magnin'y*.

[2]) Zur Geschichte der Puppenspiele und der Automaten. 1856.

[3]) Das böhmische Puppenspiel vom Doctor Faust. Abhandlung und Uebersetzung. 1891.

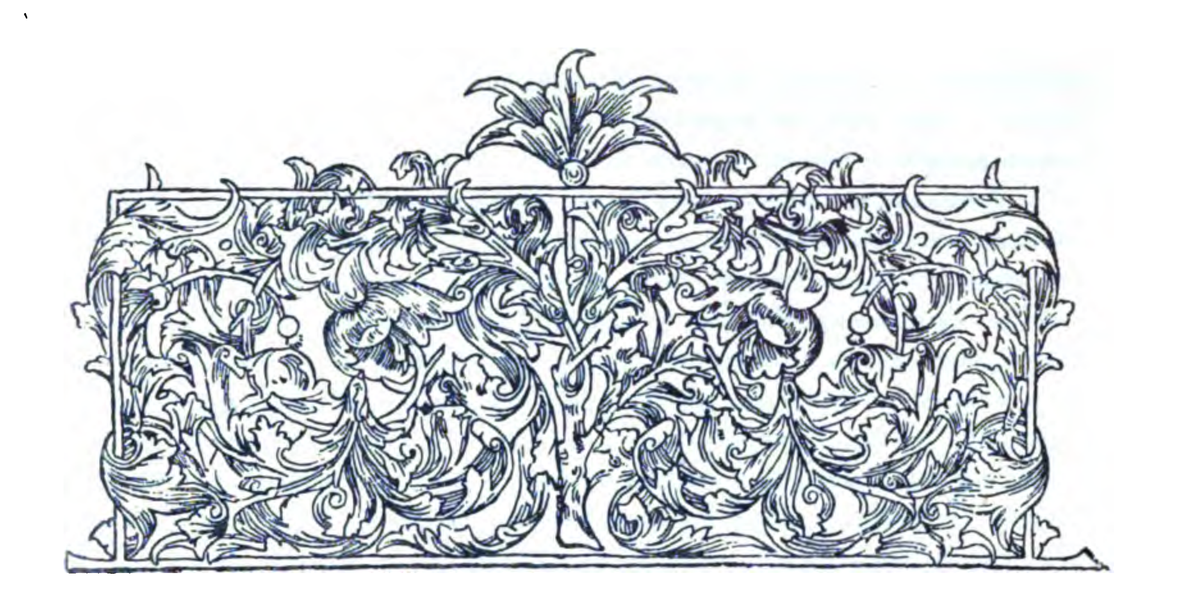
Житецкаго и Н. И. Петрова въ «Кіевской Старинѣ», Н. Янчука въ польскомъ этнографическомъ журналѣ «Wisla», а также П. О. Морозова въ его «Исторіи русскаго театра», гдѣ указана богатая литература; наконецъ, — въ Энциклопедическомъ словарѣ Брокгауза и Эфрона [1]) и статья о «Петрушкѣ» — г. Алферова въ «Русскихъ Вѣдомостяхъ» [2]).





[1]) Почти цѣликомъ взята изъ труда *П. О. Морозова.*

[2]) По *Magnin'у* и *Д. А. Ровинскому.*



КУКОЛЬНЫЙ ТЕАТРЪ НА РУСИ.

(Историческій очеркъ).

I.

Введеніе.—Маріонетки во Франціи, Англіи и Германіи; ихъ репертуаръ и любимый постоянный типъ.

Когда въ 1852 году извѣстный историкъ театра Charles Magnin выпустилъ первымъ изданіемъ свой трудъ о маріонеткахъ, то онъ счелъ необходимымъ предпослать своему изслѣдованію нѣчто въ родѣ оправданія, почему онъ избралъ такой ничтожный предметъ для ученыхъ изслѣдованій. «Заслуживаетъ ли эта бродячая сцена, эта пародія на человѣческую жизнь серьезной исторіи...»,—писалъ онъ.—«Стоитъ ли хотя бы ничтожной доли вниманія мыслящаго человѣка эта запыленная, пискливая комедія базаровъ и перекрестковъ, эта забава дѣтей внѣ школы и рабочихъ за стѣнами мастерскихъ?»—Прослѣдивъ исторію кукольнаго театра во Франціи, Англіи и Германіи, указавъ ея зачатки въ древнемъ мірѣ и ея культурную роль преимущественно

въ Германіи и Франціи, авторъ этого обширнаго трактата о маріонеткахъ [1]) пришелъ какъ разъ къ заключенію, которое разрушило всѣ его опасенія, высказанныя въ первыхъ строкахъ предисловія.

Кукольный театръ—это живой театръ въ миніатюрѣ, порою даже болѣе сильный и откровенный, какъ мы увидимъ далѣе. Древній міръ зналъ его и его цѣну. У грековъ маріонетки не отставали отъ живаго театра и играли комедіи Аристофана. Позже, во время римскаго владычества, кукольный театръ, какъ и живой, приходитъ въ упадокъ. Въ Римѣ отдаютъ преимущество нѣмымъ маріонеткамъ: на сцену въ императорскую эпоху выступаютъ мимическія представленія и балетъ. Такимъ образомъ, въ древнемъ мірѣ куклы изъ первоначальнаго изображенія божества, изъ предмета поклоненія перешли въ разрядъ забавъ, порою весьма нескромныхъ. Тоже мы увидимъ и въ христіанской Европѣ.

Первоначально маріонетки, какъ указываетъ самое ихъ названіе: «les marions», «les mariottes», «les marionnettes», были изображеніями Богородицы въ извѣстной рождественской драмѣ; люди не осмѣливались сами выступать дѣйствующими лицами въ мистеріяхъ, предоставляя дѣйствовать статуямъ, сначала—неподвижнымъ, позже—приводимымъ искусственно въ движеніе. Когда мистерія получила дальнѣйшее развитіе, за маріонетками всетаки осталось исполненіе рождественской драмы, существующее и понынѣ въ вертепѣ. Постепенно въ серьезную обстановку средневѣковыхъ мистерій вступалъ сатирическій элементъ, и скоро, наряду съ священными исторіями и ихъ героями, на сценѣ маріонетокъ появляются шутовскіе фарсы и фигуры возродившагося классическаго Maccus'а, въ видѣ обошедшаго потомъ весь свѣтъ Полишинеля. Жонглеры и скоморохи влагали въ уста деревянныхъ актеровъ свои забавныя, подчасъ циническія, шутки и разносили кукольный театръ по всей Европѣ. Изображеніе маріонетнаго стола, сохранившееся въ нѣмецкой рукописи XII вѣка, представляетъ двухъ грубо сдѣланныхъ куколъ, приводимыхъ въ движеніе крестообразно протянутыми къ двумъ человѣкамъ нитями; онѣ изображали то сражающихся воиновъ, то спорщиковъ и сыпали остротами и каламбурами [2]).

---

[1]) Первымъ изслѣдованіемъ о маріонеткахъ слѣдуетъ считать статью ученаго іезуита *Mariantonio Lupi*—«Soprai burattini degli antichi», помѣщенную во второмъ томѣ его «Dissertazioni», стр. 17 — 21. Статья эта была переведена въ «Journal Etranger», январь, 1757, стр. 195—205. Прочая литература предмета указана ниже.

[2]) *А. Н. Веселовскій*. Старинный театръ въ Европѣ. Москва. 1870. Стр. 25.

Въ средніе вѣка, однако, театры маріонетокъ имѣютъ еще преимущественно религіозное значеніе; но въ XVI вѣкѣ, когда возрождается древняя commedia dell'arte, возрождается и кукольный театръ и создаетъ постоянные комическіе типы: это—выразители народнаго юмора и настроенія. Въ Римѣ появляется Кассандрино, во Флоренціи—Стенторелло, въ Венеціи—Панталоне, въ Неаполѣ—Пульчинелло, двугорбая фигура съ дубиной, вытѣснившая своихъ братьевъ и вскорѣ безраздѣльно завладѣвшая первыми ролями въ кукольномъ театрѣ [1]).

Возродившійся Пульчинелло (названный такъ, повидимому, за хриплый свой голосъ) явился едва ли не самымъ злымъ сатирикомъ, смѣло державшимъ знамя общественной и политической сатиры со дня возрожденія до объединенія Италіи, «издѣваясь надъ правителями и подданными, раскрывая подъ шутливой формой тайны и скандальныя исторіи поповскаго царства въ Римѣ и грубаго деспотизма въ неаполитанскомъ королевствѣ, не боясь того, что за лепетомъ маріонетокъ слѣдилъ и папскій жандармъ, что къ нему прислушивалось пытливое ухо капуцина, а высоко-нравственная неаполитанская цензура не только урѣзывала первоначальный текстъ пьесъ, но и надѣвала, благочинія ради, зеленые панталоны на ноги прыгавшихъ на сценѣ маріонетокъ женскаго пола»... [2]). Отчасти благодаря стѣснительности представленій, отчасти подъ вліяніемъ живости итальянскаго характера и способности этого народа къ импровизаціи, здѣсь развилась импровизированная по программѣ комедія, текстъ которой, составляемый во время самаго представленія, ускользалъ отъ бдительности предварительной цензуры.

Импровизаціи Пульчинелло были приняты вездѣ съ радушіемъ. Въ каждой странѣ онъ акклиматизировался, пріобрѣлъ національныя черты и сдѣлался любимымъ героемъ толпы. Такъ, въ Испаніи онъ пріобрѣлъ названіе Cristoval Pulicinello и Gracioso и участвовалъ въ пьесахъ, передѣланныхъ изъ рыцарскихъ романовъ, въ бояхъ быковъ.

Во Франціи маріонетки играли довольно серьезную роль въ политической и литературной жизни. Полишинель, вѣрная его спутница—Madame Gigogne и тому подобные герои маріонетнаго театра являлись самыми строгими и, вмѣстѣ съ тѣмъ, неуязвимыми критиками существующаго порядка вещей и порою также брали на себя роль литературныхъ критиковъ. Неоднократно Полишинель осмѣивалъ государственныхъ дѣятелей и министровъ; еще чаще кукольный театръ

---

[1]) О главныхъ типахъ итальянской народной комедіи см. на русскомъ языкѣ статью: «Итальянская комедія» («Сынъ Отечества», 1840, V, стр. 93—144).

[2]) *А. Н. Веселовскій.* Старинный театръ въ Европѣ, стр. 385.

изображалъ пародіи на надутыя трагедіи ложно-классиковъ: такъ, были пародированы «Дидона» Лефрана-Помпиньяна, «Меропа» и «Альзира» Вольтера и масса другихъ менѣе замѣчательныхъ произведеній. Здравый смыслъ рѣшался протестовать противъ увлеченій классиковъ лишь въ этомъ убогомъ «скрипучемъ и пыльномъ базарномъ театрѣ». Зачастую власть находила, что маріонетки берутся трактовать «слишкомъ серьезныя для нихъ вещи» и дѣлала соотвѣтственныя внушенія, причемъ въ 1719 году даже послѣдовало полное запрещеніе представленій, кромѣ пантомимъ; но оно, впрочемъ, скоро было снято, и Полишинель смѣло принялся отшучиваться отъ своихъ враговъ—конкурентовъ, большихъ театровъ, представленія которыхъ онъ безпощадно пересмѣивалъ [1]).

Въ половинѣ XVIII столѣтія начинается постепенное паденіе театра маріонетокъ. Наряду съ постепеннымъ усовершенствованіемъ механизмовъ, упадаетъ литературная сторона кукольныхъ представленій, и содержатели напрасно пытаются прикрыть бѣдность содержанія пьесъ заманчивыми обѣщаніями афишъ. Однако, во время революціи 1789 года кукольный театръ опять проявилъ свою жизнеспособность и выказалъ большое мужество, осуждая крайности террора, за что и былъ подвергнутъ гоненію, гораздо болѣе жестокому, чѣмъ немилость короля или запрещеніе 1719 года. На томъ же мѣстѣ, гдѣ сложили свои головы члены королевской семьи, былъ гильотинированъ и Полишинель (т. е., конечно, содержатель его), за то, что онъ былъ «слишкомъ аристократиченъ». Позже, когда миновало время террора и наступили болѣе покойные дни, кукольный театръ возродился; но ни во время консульства, ни во время имперій и республики онъ уже не достигалъ той высоты и того значенія, которое имѣлъ въ первой половинѣ прошлаго вѣка. Театръ Jean Farine, замѣнившій Полишинеля, служитъ игрушкой для дѣтей, не пускаясь ни въ литературную критику, ни въ разсужденія о политикѣ.

Въ Англіи маріонетки, какъ и въ другихъ странахъ, были заведены католическимъ духовенствомъ для изображенія мистерій. Позже, изгнанныя изъ церкви, онѣ продолжали представлять тѣ же мистеріи въ миніатюрѣ, вводя въ нихъ шутовскія и сатирическія сцены, главнымъ дѣйствующимъ лицомъ которыхъ явился перелицованный Полишинель — Punch. Несмотря на вражду пуританъ къ театру, когда биллемъ 2-го сентября 1642 года были пріостановлены представленія, а 22-го октября 1647 года окончательно закрыты театры, маріонетки, puppet-shows, нисколько не пострадали; напротивъ, закры-

[1]) *Ch. Magnin.* Histoire des marionnettes. Изд. второе. Парижъ. 1862. Стр. 149. Тутъ же и репертуаръ до 1745 г.

тіе настоящихъ театровъ, уничтоживъ конкуренцію, увеличило и обогатило репертуаръ маріонетокъ. Но скоро весь репертуаръ кукольнаго театра концентрируется около исторіи и похожденій Понча, имя котораго есть ничто иное, какъ передѣлка итальянскаго Pulcinello.

Пончъ является во всевозможныхъ пьесахъ, даже въ представленіяхъ изъ библейской исторіи; напримѣръ, въ пьесѣ «Сотвореніе міра» потопъ не обходится безъ его участія: Пончъ танцуетъ со своей женой въ ковчегѣ и ведетъ разговоръ съ патріархомъ Ноемъ [1]).

Репертуаръ англійскихъ маріонетокъ въ XVIII вѣкѣ содержитъ въ себѣ главнымъ образомъ остатки мистерій, изъ которыхъ наиболѣе популярной остается мистерія объ Адамѣ и Евѣ, ставшая впослѣдствіи извѣстной и въ Россіи, благодаря заѣзжимъ кукольникамъ. Затѣмъ, въ «Театрѣ Понча» игрались драматизированныя баллады о Робинъ-Гудѣ и другихъ народныхъ англійскихъ герояхъ, а также заносныя пьесы, изъ которыхъ мы назовемъ «Фауста», обошедшаго почти всѣ европейскія кукольныя и настоящія сцены.

Кукольный театръ становится въ XVIII столѣтіи любимымъ народнымъ развлеченіемъ въ Англіи, а Пончъ—любимымъ его героемъ; появленія его всегда ждутъ съ нетерпѣніемъ. Вотъ какъ характеризуетъ Свифтъ и зрителей, и кукольный театръ въ 1728 году: «Не замѣчаете ли вы, какъ неловко чувствуютъ себя зрители, пока Понча нѣтъ еще на сценѣ? Но какъ всѣ начинаютъ оживляться, когда зазвучитъ его хриплый голосъ! Тогда толпа знать не хочетъ, какой произнесъ приговоръ царь Соломонъ, которая изъ двухъ—настоящая, которая—не настоящая мать; не слушаютъ даже Эндорскую волшебницу. Пройди теперь самъ Фаустъ черезъ сцену въ сопровожденіи дьявола, на него не обратятъ вниманія. Но стоитъ Пончу высунуть свой чудовищный носъ и быстро его спрятать—о, какая нетерпѣливая радость! Каждая минута до его появленія кажется вѣчностью. Но вотъ онъ безцеремонно усаживается на колѣни царицы Савской... кричитъ, бѣгаетъ, бранитъ весь свѣтъ на своемъ жаргонѣ... Въ самыхъ патетическихъ и раздирательныхъ мѣстахъ онъ врывается на сцену и произноситъ неприличную шутку. Онъ надоѣдаетъ всѣмъ, и всѣ ему надоѣдаютъ» [2]).

Пончъ смѣло вторгается въ область политики и общественной жизни и здѣсь безнаказанно пародируетъ разныхъ выдающихся лицъ.

Всякаго мало-мальски извѣстнаго человѣка онъ не преминетъ при-

---

[1]) Тамъ же, стр. 245.

[2]) Тамъ же, стр. 259.

вѣтствовать добрымъ словомъ или освистать. Такъ, одинъ баронетъ, Francis Burdett, во время парламентскихъ выборовъ черезчуръ усиленно хлопотавшій о своемъ избраніи, удостоился попасть въ театръ маріонетокъ; онъ былъ представленъ смиреннымъ просителемъ, подходящимъ къ Пончу. «За кого вы подаете голосъ, господинъ Пончъ?»,—спрашиваетъ онъ.—«Надѣюсь, вы окажете мнѣ поддержку?».—«Не знаю право»,—отвѣчаетъ важно Пончъ,—«спросите у моей жены; я предоставилъ возиться съ этимъ мистриссъ Пончъ». Кандидатъ въ палату общинъ разсыпается передъ женою Понча, которая, конечно, не отваживается отказать въ помощи своего мужа такому изящному и любезному кандидату. Наряду съ подобными сатирами на событія и лица текущей жизни, Пончъ даетъ представленія, въ которыхъ можетъ выказать свою ловкость: одной изъ любимыхъ сценъ англійскаго кукольнаго театра является та, гдѣ Пончъ играетъ роль ловкаго наѣздника и остроумнаго барышника лошадьми.

Этотъ всеобщій любимецъ, имѣвшій своихъ пѣвцовъ и своихъ Аристарховъ, удостоился получить, какъ выражается Magnin [1]), «своего Аристотеля». Въ началѣ нашего вѣка одинъ изъ критиковъ и теоретиковъ литературы высказалъ о кукольномъ театрѣ нѣсколько соображеній, узаконяющихъ его существованіе наряду съ настоящимъ [2]).

Въ Германіи театръ маріонетокъ имѣлъ нѣсколько иное направленіе и развитіе. Къ тому же, онъ тамъ не былъ явленіемъ вполнѣ заноснымъ. Первыя куклы, представлявшія разныя сцены у шпильмановъ и бродячихъ скомороховъ, были наслѣдниками кобольдовъ, т. е. изображеніемъ домовыхъ божествъ, и, такимъ образомъ, стояли въ тѣсной связи съ древнимъ національнымъ культомъ германцевъ. Позже куклы разыгрываютъ драматизированныя повѣсти, содержаніе которыхъ почерпнуто изъ рыцарскихъ похожденій; но съ XVI столѣтія выступаетъ на кукольную сцену рядъ новыхъ сюжетовъ. Мечтательная, склонная ко всему таинственному фантазія нѣмцевъ создаетъ легенду о Фаустѣ, и вотъ къ этому-то времени появляется на кукольной сценѣ этотъ знаменитый чародѣй, недовольный міромъ. Въ противоположность остроумнымъ и легкомысленнымъ сюжетамъ французскихъ и итальянскихъ маріонетныхъ пьесъ, германскій кукольный театръ выдвигаетъ глубокомысленную и грустную легенду о нераскаянномъ грѣшникѣ, погубившемъ свою душу излишней пытливостью своего неспокойнаго ума. Но, чтобы разнообразить и

---

[1]) Тамъ же, стр. 274.

[2]) *William Hazlitt.* Lectures on the English writers. Лондонъ. 1821. Стр. 43, 44.

оживить мрачную легенду, необходима была хотя капля смѣха, и она была внесена, какъ мы увидимъ далѣе.

У показывателей куколъ еще въ XIV и XV вѣкѣ, какъ и у авторовъ мистерій, было въ обычаѣ въ серьезныя пьесы вводить болѣе или менѣе остроумныя шутки скомороховъ. Представителемъ типа неунывающаго шута и весельчака у нѣмцевъ явился Гансвурстъ, тотъ же Полишинель, только отличающійся отъ своего собрата костюмомъ и нѣкоторыми чертами характера. Полишинель изященъ и остроуменъ, несмотря на нѣкоторыя вольности въ выраженіяхъ,— Гансвурстъ грубѣе, придурковатѣе, шутки его порою нелѣпы и циничны; онъ жаденъ и прожорливъ до невѣроятія: за обѣщаніе колбасы готовъ идти куда угодно и вести дѣло съ самимъ чортомъ. Разсматривая репертуаръ кукольнаго театра, мы еще встрѣтимся съ этимъ героемъ—любимцемъ толпы.

Подобно кукольному театру во Франціи и Англіи, и въ Германіи также маріонетки и ихъ репертуаръ подверглись двумъ сильнымъ вліяніямъ. Одно изъ нихъ было результатомъ постояннаго притока итальянскихъ и французскихъ кукольниковъ; другое шло изъ живаго театра, отраженіемъ котораго неизбѣжно сталъ и въ Германіи кукольный театръ. Вслѣдъ за мистеріями и интерлюдіями послѣдовали Haupt и Staatsactionen, и кукольный театръ принялъ ихъ въ свой репертуаръ. Вскорѣ появляются на сценѣ маріонетокъ пьесы Корнеля и Мольера, и, такимъ образомъ, кукольный театръ, наряду съ воспроизведеніемъ старинныхъ легендъ, сосредоточиваетъ въ своемъ репертуарѣ одновременно и образцы отжившаго и отживающаго, и пьесы основателей новаго театра; рядомъ съ нарождающеюся комедіей нравовъ разыгрываются историческія пьесы, частью берущія темы изъ современной жизни. Такъ, одновременно представляются пьесы: и «Жалостная комедія объ Адамѣ и Евѣ», и «Смерть несчастнаго Карла XII (Шведскаго)», и «Докторъ по неволѣ» Мольера, и произведеніе неизвѣстнаго автора, изображающее «Удивительную игру счастія и несчастія съ княземъ Алексѣемъ (!) Даниловичемъ Меньшиковымъ, фаворитомъ, кабинетъ-министромъ и генералиссимусомъ Московскаго Царя Петра Перваго...» [1]) и т. д., причемъ всюду являлся неизмѣнной приправой Гансвурстъ. Въ концѣ XVIII вѣка, однако, произошло отдѣленіе настоящаго театра отъ театра маріонетокъ, часто ютившихся ранѣе вмѣстѣ, въ одной труппѣ. Одновременно раздѣлился и репер-

[1]) Замѣчательно, что въ то время (1731 г.), когда Титусъ Маасъ давалъ свое кукольное представленіе о судьбѣ Меньшикова, этотъ послѣдній еще былъ живъ и не сдѣлался, такъ сказать, достояніемъ исторіи. *Ch. Magnin.* Histoire des marionnettes, стр. 315.—*П. О. Морозовъ.* Исторія русскаго театра. Спб. 1889. Т. I, стр. 224.

туаръ: настоящіе театры сохранили свой, состоявшій изъ пьесъ болѣе новыхъ и близкихъ къ требованіямъ моды, тогда какъ на долю маріонетокъ выпало представлять старыя легенды и интерлюдіи, болѣе доступныя простому народу. Вѣроятно, въ это время перешла на кукольную сцену и легенда о Донъ Жуанѣ, который въ нѣмецкой кукольной передѣлкѣ очень далеко ушелъ отъ своего испанскаго прототипа. Къ этому же времени относятся пьесы Гайдна, написавшаго для кукольнаго театра нѣсколько опереттъ. Отдѣлившись отъ настоящаго, кукольный театръ въ Германіи выработалъ свой репертуаръ, очень интересный и разнообразный; причемъ необходимыми пьесами всетаки остались: «Докторъ Фаустъ» и «Донъ Жуанъ». Изъ нихъ первая послужила Гёте основнымъ фондомъ для созданія его безсмертнаго произведенія [1]).

Въ Россіи кукольный театръ получилъ особый характеръ и не развился въ такой степени, какъ во Франціи, Германіи и Англіи. Будучи явленіемъ заноснымъ, онъ не пустилъ прочныхъ корней и сохранился лишь въ немногихъ остаткахъ. Къ разсмотрѣнію судебъ маріонетокъ въ Россіи мы теперь и обратимся.

II.

Историческія свѣдѣнія о куклахъ въ Россіи.—Олеарій.—Кукольный театръ въ послѣпетровскую эпоху въ Петербургѣ. — Кукольный театръ въ Москвѣ. — Представленія маріонетокъ при Дворѣ.—Народныя представленія въ Нижнемъ-Новгородѣ.

Мы не знаемъ точно, когда появился кукольный театръ въ Россіи. Первое свидѣтельство о немъ мы находимъ у ученаго нѣмецкаго путешественника Адама Олеарія, который посѣтилъ предѣлы Московіи въ 1636 году [2]). Въ изданіяхъ записокъ Олеарія помѣщена чрезвычайно любопытная картинка, которая, несмотря на грубость рисунка, даетъ очень понятное изображеніе народнаго кукольнаго представленія, извѣстнаго нынѣ подъ названіемъ «Петрушки» [3]). По словамъ Олеарія, кукольный комедіантъ всегда нахо-

[1]) О томъ, въ какой зависимости стоитъ Фаустъ Гёте отъ кукольной пьесы, см. *Ch. Magnin.* Histoire des marionnettes, стр. 343.

[2]) Подробное описаніе путешествія Голштинскаго посольства въ Московію и Персію въ 1633, 1636 и 1639 годахъ, составленное секретаремъ посольства *Адамомъ Олеаріемъ.* Перевелъ съ нѣмецкаго *П. Барсовъ.* Москва. 1870. Въ предисловіи переводчика описаны изданія и переводы этого сочиненія, причемъ годомъ перваго изданія указывается 1647 г., втораго—1656 г., третьяго—1663 г. и четвертаго—1696 г. (послѣднее уже послѣ смерти автора).

[3]) Факсимиле съ этой гравюры помѣщено здѣсь ниже, стр. 99.

дился при медвѣжьемъ вожакѣ; онъ же исправлялъ роль козы и паяца. Шутовства и самыя комедіи были всегда скоромнаго содержанія.

Мы еще вернемся къ представленію, отмѣченному Олеаріемъ, когда будемъ говорить объ обстановкѣ и репертуарѣ кукольныхъ комедій.

Послѣ этого краткаго упоминанія мы долго не имѣемъ никакихъ извѣстій о кукольномъ театрѣ въ Россіи. Но весьма вѣроятно, что Петровская реформа, сопровождавшаяся сильнымъ наплывомъ иноземцевъ, принесла кое-что также и въ интересующую насъ область. По крайней мѣрѣ, къ тридцатымъ годамъ прошлаго столѣтія относятся восемь афишъ «нѣмецкихъ показывателей выпускныхъ куколъ», которые посѣтили Петербургъ въ первые годы царствованія Императрицы Анны Іоанновны. Всѣ эти афиши помѣщены на одномъ открытомъ листѣ. Вотъ афиша одного изъ представленій [1]):

«Извѣстно чинится, что недавно прибывшіе сюды нѣмецкіе показыватели выпускныхъ куколъ смотрѣнія достойную комедію представлять будутъ: о преступленіи прародителей Адама и Евы. Гдѣ показаны будутъ виды неба, ада и краснаго рая, съ различными звѣрями и пріятнымъ пѣніемъ птицъ. Театръ есть въ Большой Морской подъ вывѣскою выпускныхъ куколъ».

Кромѣ вышеприведенной, «показывателями» были еще представлены слѣдующія семь пьесъ:

1) «О цѣломудренномъ Іосифѣ, отъ Сересы зѣло любимомъ»;

2) «Распятіе Христово», которое состоитъ изъ девяти фигуръ, движеніе глазами и руками дѣлающихъ, что не чрезъ стекло, но просто видимо будетъ;

3) «О королѣ Агасѳерѣ и королевѣ Эсѳирѣ»;

4) «О житіи и смерти Донъ Жана или зерцало злочинной юности»;

5) «О принцѣ Флоріанѣ и прекрасной Банцефоріѣ»;

6) «О житіи и смерти мученицы Доротеи»;

7) «О королѣ Адметѣ и силѣ великаго Геркулеса».

Ко времени появленія въ Петербургѣ этихъ куколъ относится, повидимому, статья о позорищныхъ играхъ, напечатанная въ тогдашнихъ «С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ» и сообщавшая читателямъ нѣкоторыя теоретическія свѣдѣнія о драмѣ. Авторъ ея узаконяетъ, такъ сказать, существованіе кукольнаго театра наряду съ другими: «Между позорищными играми надлежитъ такожде считать и кукольныя игры, въ которыхъ представленія не живыми персонами, но куклами дѣлаются. Такія куклы столь искусно дѣлаются, что всѣ ихъ члены

---

[1]) Отчетъ Императорской Публичной Библіотеки за 1868 годъ. Спб. 1869. Стр. 205—206.—*П. О. Морозовъ*. Исторія русскаго театра, т. I, стр. 346.

тонкими проволоками, какъ кому угодно, обращать можно и такимъ способомъ оными всѣ движенія человѣческаго тѣла изображаются. Хотя рѣчи помянутыхъ куколъ отъ скрытыхъ позади театра людей произносятся, однако жъ, ради нарочитаго отдаленія смотрителей, оное насилу примѣтить можно... Къ тому жъ, такими куклами многія дѣйствія показать можно, къ которымъ живыя персоны весьма не способны. Напримѣръ, можно ими удивительнѣйшіе образы людей, рѣдко виданные уроды, смертельныя убивства и другія симъ подобныя вещи очень легко изъявлять, что бъ живыми людьми не безъ великаго труда въ дѣйство производить надлежало» [1]).

Повидимому, маріонетки понравились публикѣ, и успѣхъ вышеназванныхъ «показывателей» вызвалъ длинный рядъ подобныхъ представленій; во всякомъ случаѣ, театръ на Морской улицѣ не пустовалъ. Въ описаніи С.-Петербурга, составленномъ Богдановымъ и изданномъ В. Рубаномъ въ 1779 году, вмѣстѣ съ Императорскими и вольными «комедіянтскими домами» находимъ извѣстіе и о театрахъ маріонетокъ. Въ перечисленіи «комедіянтскихъ домовъ» третьимъ и четвертымъ названы: «Комедіянтскій домъ въ Морской, вольнаго комедіянта, построенныя палаты, въ 1745 году» и «Комедіянтскій анбаръ, построенъ былъ у Синяго мосту, въ которыхъ отправляютъ комедіи кукольныя съ 1749 году» [2]). Къ сожалѣнію, мы ничего не можемъ сказать о репертуарѣ этого постояннаго театра маріонетокъ.

Наряду съ представленіями въ Петербургѣ, существовалъ кукольный театръ и въ Москвѣ, причемъ содержателемъ его или директоромъ былъ также иностранецъ. Здѣсь маріонетки показывались вмѣстѣ съ различными автоматами, бывшими одной изъ любимыхъ забавъ XVIII вѣка.

Въ 1759 году въ Москву прибылъ французскій «механистъ» Петръ Дюмолинъ (Dumoulin?) съ различными курьезными машинами, которыя онъ показывалъ публикѣ въ Нѣмецкой слободѣ, въ домѣ дѣвицы На....., противъ дома графа Апраксина, каждый день отъ 4 до 9 часовъ. Въ первый разъ, 2-го февраля, онъ объявилъ «слѣдующія куріозныя самодѣйствующія машины: 1) маленькая бернская крестьянка, которая 6 лентъ вдругъ тчетъ, такъ что оныхъ отъ 18 до 20 дюймовъ въ минуту поспѣваетъ, а, между тѣмъ, играютъ куранты» [3]). Тотъ

---

[1]) *А. С. Фаминцынъ.* Скоморохи на Руси. Спб. 1889. Стр. 110.

[2]) Историческое, географическое и топографическое описаніе Санктпетербурга отъ начала заведенія его, съ 1703 по 1751 годъ, сочиненное *Г. Богдановымъ*, со многими изображеніями первыхъ зданій; а нынѣ дополненное и изданное надворнымъ совѣтникомъ *Васильемъ Рубаномъ.* Изд. первое. Спб. 1779. Стр. 137.

[3]) *И. Е. Забѣлинъ.* Опытъ изученія русскихъ древностей и исторіи. Москва. 1873. Ч. II, стр. 401.

же «механистъ» Дюмолинъ въ другомъ объявленіи сообщалъ публикѣ, что у него же показывается «картина, представляющая ландшафтъ, въ которомъ видны будутъ многія движущіяся изображенія дорожныхъ людей и возовъ и многіе работные люди, которые упражняются въ разныхъ вещахъ такъ натурально, какъ бы живые»; другая картина представляетъ «голову движущуюся, которой дѣйствія такъ удивительны, что всѣхъ зрителей устрашаютъ» [1]). Здѣсь же показывались и слѣдующіе автоматы: «Русской мужикъ, который голову и глаза движетъ такъ совершенно, что можно его почесть живымъ. Движущійся китаецъ, которой такъ хорошо сдѣланъ, что не можно вообразить, чтобъ то была машина. Сіи послѣднія двѣ фигуры имѣютъ *величину натуральную*».

Относительно 1760 года Забѣлинъ не указываетъ вновь пріѣзжихъ комедіантовъ и высказываетъ мнѣніе, что въ этомъ году никто не пріѣзжалъ; но въ 1761 году появляются у насъ, между прочими публичными зрѣлищами, «*итальянскіе* маріонеты». Это уже не только движущіяся куклы, дававшія пантомимы, а здѣсь уже показываются сложныя пьесы нѣмецкаго кукольнаго репертуара. Директоромъ этихъ маріонетокъ былъ «голландскій кунштмейстеръ» Заргеръ или Сергеръ, дававшій представленія цѣлый годъ. Въ сентябрѣ появилось, между прочимъ, слѣдующее объявленіе: «Голландскій кунштмейстеръ Сергеръ чрезъ сіе объявляетъ, что онъ только одинъ мѣсяцъ здѣсь пробудетъ и, между тѣмъ, по прежнему въ Нѣмецкой слободѣ, въ Чоглоковскомъ домѣ, ежедневно, кромѣ субботы, штуки свои съ Цицероновою головою и другія новыя показывать будетъ, если хотя 10 или 12 человѣкъ зрителей будетъ. Сверхъ же того, будутъ у него представляемы разныя комедіи, напримѣръ, о *Докторѣ Фаустѣ* и пр., *большими двухъаршинными* куклами, которыя будутъ разговаривать и проч. Такожъ и ученая его лошадь будетъ по прежнему дѣйствовать» [2]). Несмотря на такое заманчивое обѣщаніе и на то, что, помимо маріонетныхъ пьесъ, показывались въ театрѣ и ученыя лошади, можно думать, что публика не особенно жаловала эти представленія: 10—12 зрителей считалось достаточнымъ, чтобы не откладывать далѣе представленія. Вѣроятно, тотъ же Сергеръ въ концѣ этого года, передъ Рождествомъ, увѣдомлялъ публику, почему то не объявляя своего имени, что въ домѣ Трубникова, на Дмитровкѣ, между Тверскою и Петровскою улицами, «начнется *новая* комедія, которая будетъ состоять изъ *большихъ итальянскихъ маріонетовъ* или куколъ,

[1]) Тамъ же, стр. 402.

[2]) Тамъ же, стр. 403.

длиною *въ два аршина*, которыя по театру свободно ходить и такъ искусно представлять себя будутъ, какъ почти живыя. Комедія, которая съ куклами представлена быть имѣетъ, называется—*Храбрая и славная Юдовь»* [1]).

Подобно этимъ кунштмейстерамъ, и другіе стремились въ Россію съ различными хитрыми машинами. Въ 1762 году пріѣхали два курсаксонскіе рудокопа и привезли съ собою для показыванія курьезную и удивительную машину, въ которой маленькіе куколки-рудокопы въ движеніи показывали, какъ работаютъ въ шахтахъ люди для сысканія серебряной руды и золота. Машина эта показывалась всѣмъ «желательнымъ зрителямъ» въ Старой Басманной, противъ Разгуляя, въ домѣ парикмахера Карла Шлаха. За смотрѣніе опредѣленной платы не назначалось [2]).

Кукольная комедія, бывшая уже не рѣдкостью въ Петербургѣ и въ Москвѣ, около этого же времени появляется и при Дворѣ, и у богатыхъ петербургскихъ вельможъ. Весьма вѣроятно, она давалась тамъ и раньше, но мы располагаемъ лишь однимъ свидѣтельствомъ о представленіяхъ маріонетокъ при Дворѣ,—именно въ дневникѣ Порошина, воспитателя Цесаревича Павла Петровича. 1765 года, 8-го сентября «Его Превосходительство Никита Ивановичъ (Панинъ) говорилъ Отцу Платону, чтобы пріѣхалъ ввечеру на кукольную комедію, которую Государь Цесаревичъ смотрѣть изволитъ...», — пишетъ Порошинъ. — «Ввечеру поѣхали мы въ каменный Зимній дворецъ на кукольную комедію, которая нарочно для Его Высочества, по приказанію Никиты Ивановича, сдѣлана театральнымъ машинистомъ Дюкло. Послѣ кукольной комедіи было оптическое представленіе бури и морской баталіи, которое только одно и достойно было смотрѣнія. Его Преподобіе Отецъ Платонъ былъ на семъ позорищѣ...» [3]). Какая была пьеса представлена для Цесаревича, мы навѣрно не знаемъ, но, основываясь на дальнѣйшихъ словахъ дневника, можемъ заключить, что это было нѣчто въ родѣ Петрушки или Полишинеля.

Около половины XVIII вѣка кукольныя представленія распространяются все болѣе и болѣе, дѣлаясь одной изъ любимыхъ народныхъ забавъ. Между прочимъ, извѣстія о кукольныхъ театрахъ попадаютъ и въ лубочныя народныя картинки [4]).

---

[1]) Тамъ же, стр. 404.

[2]) Тамъ же, стр. 405.

[3]) «Русская Старина», 1881, т. 32, столб. 419—420.

[4]) О самыхъ картинкахъ, изображающихъ эпизоды изъ кукольной народной комедіи, будетъ рѣчь ниже; отмѣтимъ здѣсь одну лишь изъ этихъ картинъ. На ней изображена ли-

О кукольномъ театрѣ, какъ объ обычной потѣхѣ народа, разсказываетъ уже въ началѣ нынѣшняго вѣка князь И. М. Долгорукій. Вотъ какъ онъ излагаетъ въ своемъ дневникѣ впечатлѣнія видѣннаго имъ кукольнаго представленія на Нижегородской ярмаркѣ: «Чернь толпится въ свои зрѣлища: для нея *нѣсколько* привозится кукольныхъ комедій, медвѣдей на привязи, верблюдовъ, обезьянъ и скомороховъ. Изо всѣхъ сихъ забавъ мнѣ случилось зайтить на одну кукольную комедію. Описывать нечего: всякой видалъ, что такое; для меня нѣтъ ничего смѣшнѣе и того, кто представляетъ, и тѣхъ, кои смотрятъ. Гудочникъ (?) пищитъ на скрыпкѣ; содержатель, выпуская куколъ, ведетъ за нихъ разговоръ, наполненной чухи. Куклы, между тѣмъ, щелкаютъ лбами, а зрители хохочутъ и очень счастливы. Всегда мнѣ страннымъ казалось, что на подобныхъ игрищахъ представляютъ монаха и дѣлаютъ изъ него посмѣшище. *Кукольной комедіи не бываетъ безъ рясы*» [1]). Это послѣднее обстоятельство, повидимому, особенно вооружаетъ автора «Путешествія» противъ кукольнаго театра.

Въ теченіе всего XIX вѣка свѣтскій кукольный театръ сталъ извѣстенъ по всѣмъ крупнымъ городамъ Россіи, а духовный, который у насъ имѣлъ свою особую судьбу, также служилъ и служитъ однимъ изъ любимыхъ развлеченій народа. Но въ послѣдніе годы, приблизительно лѣтъ 15 — 10, наблюдается постепенное исчезновеніе обоихъ этихъ видовъ кукольнаго театра, и скоро онъ сдѣлается, вѣроятно, такою же мѣстною рѣдкостью, какъ былевой эпосъ, сохранившійся лишь въ сѣверныхъ губерніяхъ Россіи.

III.

Репертуаръ маріонетокъ въ Россіи въ XVII и XVIII вѣкѣ.—Заѣзжіе комедіанты въ С.-Петербургѣ и ихъ пьесы: «Адамъ и Ева», «Іосифъ», «Распятіе Христово», «Есѳирь», «Донъ Жуанъ», «Житіе Доротеи» и др.

Уже изъ данныхъ нами историческихъ справокъ о театрѣ маріонетокъ въ Россіи можно видѣть, каковъ былъ ихъ репертуаръ. Теперь мы попытаемся воз-

сица, которую игривая фантазія художника забросила въ кукольный театръ: на картинкѣ лисица держитъ въ лапѣ маску; надъ лисицей надпись: «лисица на куклы дивитца», а подъ ней слѣдующій текстъ: «егда лисица, вшедши въ кукольниковъ домъ, обрѣтши лявру (ларву), сирѣчь харю въ подобіе лица, страшила человѣческаго, взявши въ лапы, начатъ дивитися, коль глава хороша, а мозгу въ ней нѣтъ»... Далѣе слѣдуетъ нравоученіе. *Д. А. Ровинскій.* Русскія народныя картинки. Спб. 1881. Т. I, стр. 275.

[1]) *Князь И. М. Долгорукій.* Журналъ путешествія изъ Москвы въ Нижній 1813 года. Москва. 1870. Стр. 31.

становить его по сравненію съ репертуаромъ нѣмецкихъ кукольныхъ театровъ, пользуясь текстами нѣмецкихъ кукольныхъ пьесъ, а также пьесъ, переведенныхъ съ нѣмецкаго на русскій языкъ и предназначенныхъ къ представленію на настоящемъ, живомъ театрѣ. Какъ въ Европѣ, такъ и у насъ, кукольный театръ былъ отраженіемъ, отчасти пародіей живаго театра. Пьесы, извѣстныя на этомъ послѣднемъ, представлялись и куклами, репертуаръ которыхъ, такимъ образомъ, заключаетъ въ себѣ отрывки мистеріи, школьной драмы съ неизбѣжными шутовскими интерлюдіями и, такъ называемой, англійской комедіи. Сначала мы прослѣдимъ репертуаръ кукольныхъ заѣзжихъ комедіантовъ, по преимуществу нѣмцевъ и голландцевъ, не дошедшій до нашего времени въ русскихъ текстахъ, а затѣмъ скажемъ о тѣхъ остаткахъ процвѣтавшей когда-то кукольной драмы и комедіи, которые до сихъ поръ играютъ роль, въ качествѣ любимаго увеселенія народа.

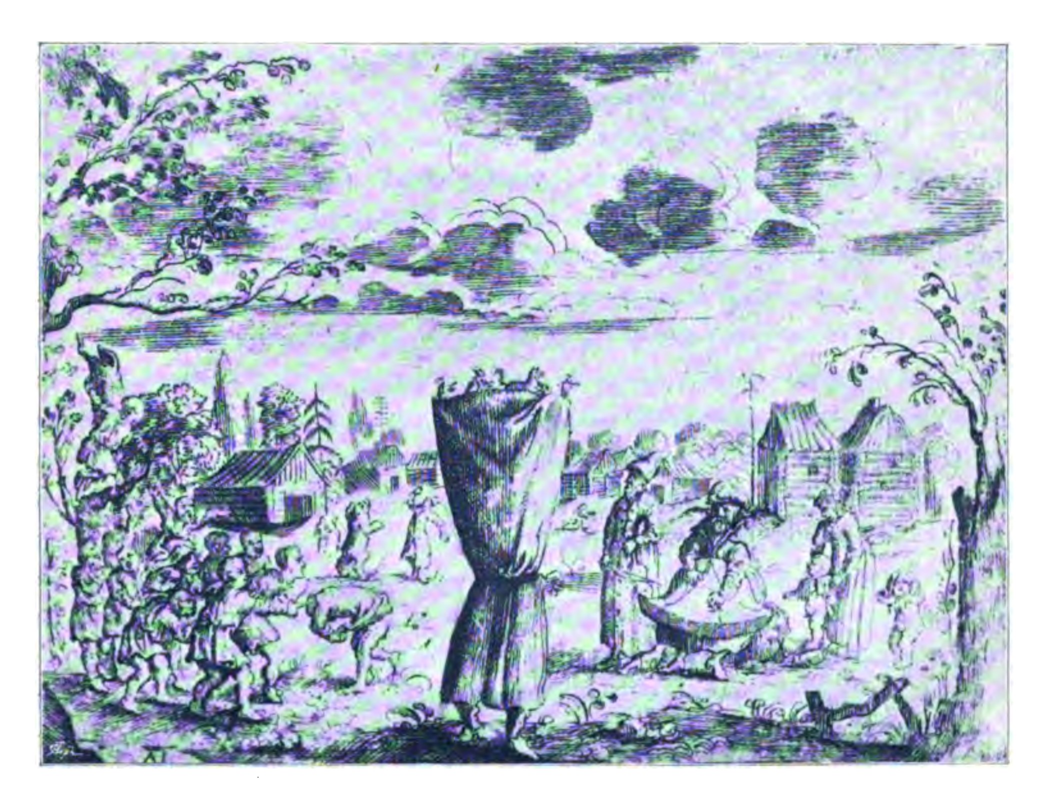
Олеарій, котораго мы уже разъ цитировали, подробно разсказываетъ о порокахъ русскаго народа, о его склонности ко всякаго рода «срамнымъ пѣснямъ и зрѣлищамъ» [1]). Назвавъ одно обстоятельство, поразившее его, Олеарій продолжаетъ такъ: «Подобныя срамныя дѣла уличные скрипачи воспѣваютъ всенародно на улицахъ, другіе же комедіанты показываютъ ихъ въ своихъ кукольныхъ представленіяхъ за деньги простонародной молодежи и даже дѣтямъ, а вожаки медвѣдей имѣютъ при себѣ такихъ комедіантовъ, которые, между прочимъ, тотчасъ же могутъ представить какую нибудь шутку или Klücht (шалость), какъ называютъ это голландцы, съ помощью куколъ. Для этого они обвязываютъ вокругъ своего тѣла простыню, поднимаютъ свободную ея сторону вверхъ и устраиваютъ надъ головой своей, такимъ образомъ, нѣчто въ родѣ сцены (theatrum portatile), съ которою они и ходятъ по улицамъ, и показываютъ на ней изъ куколъ разныя представленія» [2]). На картинкѣ, приложенной къ описанію путешествія Олеарія, сдѣланной граверомъ по рисунку автора дневника, мы находимъ изображеніе названной кукольной комедіи. Впереди мужикъ въ женской юбкѣ съ обручемъ въ подолѣ; онъ поднялъ ее кверху и, закрывшись такимъ образомъ, можетъ свободно двигать руками, выставлять куколъ наверхъ и представлять цѣлыя

---

[1]) Хотя и не совсѣмъ основательно. Чтобъ убѣдиться въ этомъ, стоитъ сравнить съ нашимъ Петрушкой и его изображеніями итальянскаго его собрата. См. *Д. А. Ровинскій.* Русскія народныя картинки, т. V, стр. 256.

[2]) Подробное описаніе путешествія Голштинскаго посольства въ Московію и Персію въ 1633, 1636 и 1639 годахъ, составленное *Адамомъ Олеаріемъ*, стр. 178.

комедіи; справа сидитъ гусляръ и стоитъ гудочникъ, слѣва паясничаетъ передъ толпою молодой парень, а вдали вожакъ заставляетъ плясать медвѣдя. По мнѣнію Д. А. Ровинскаго, на этой переносной сценѣ представлялась извѣстная комедія о Петрушкѣ, какъ онъ покупалъ лошадь у цыгана: «справа высунулся цыганъ—онъ очевидно хвалитъ лошадь; въ серединѣ длинноносый Петрушка въ огромномъ колпакѣ поднялъ лошадкѣ хвостъ, чтобъ убѣдиться,



Кукольная комедія на Руси въ XVII столѣтіи.

Факсимиле гравюры, помѣщенной при описаніи путешествія Адама Олеарія (Изд. 4-е. Гамбургъ. 1696 г. Стр. 98).

сколько ей лѣтъ; слѣва, должно быть, Петрушкина невѣста, Варюшка» [1]). Ниже мы обратимся особо къ комедіи о Петрушкѣ, а теперь перейдемъ къ репертуару заѣзжихъ «показывателей выпускныхъ куколъ», посѣтившихъ Петербургъ въ царствованіе Императрицы Анны Іоанновны. Мы уже перечислили пьесы, которыя были разыгрываемы въ этомъ кукольномъ театрѣ, теперь познакомимся ближе съ ихъ содержаніемъ и отчасти съ ихъ исторіей.

[1]) *Д. А. Ровинскій.* Русскія народныя картинки, т. V, стр. 225.

Первая изъ пьесъ, названныхъ въ афишахъ, носитъ заглавіе: «О преступленіи прародителей Адама и Евы». Содержаніе ея цѣликомъ почерпнуто изъ библіи, а также изъ книги Адама (апокрифическаго происхожденія). Это одна изъ наиболѣе популярныхъ пьесъ, разработывающая излюбленный христіанскими писателями сюжетъ о грѣхопаденіи человѣка. Въ Европѣ исторія Адама и Евы служила темой для многочисленныхъ драмъ, мистерій и moralités и являлась первой частью рождественской драмы, какъ бы поясняя причины пришествія Спасителя. Въ XVI вѣкѣ возникаетъ рядъ пьесъ на эту тему, преимущественно аллегорическаго содержанія; къ числу такихъ аллегорическихъ обработокъ принадлежитъ и пьеса репертуара пастора Грегори, перваго директора театра въ Россіи, озаглавленная: «Жалостная комедія объ Адамѣ и Евѣ» [1]) и игранная предъ царемъ Алексѣемъ Михайловичемъ въ 1674 году. Paradeisspiel, какъ иначе называлось это представленіе, вошло и въ репертуаръ кукольнаго театра и даже дало названіе одному изъ видовъ послѣдняго— «райку», иначе панорамѣ. До насъ не дошло кукольныхъ пьесъ объ Адамѣ, и мы можемъ судить о нихъ лишь по сохранившимся текстамъ мистерій; вѣроятно, пьесы, предназначенныя для куколъ, отличались бо́льшей простотой и сравнительно краткой аллегорической частью, которая въ мистеріяхъ и школьныхъ драмахъ занимала всю вторую половину представленія объ Адамѣ и Евѣ.

Не менѣе извѣстной для русской публики была и вторая изъ объявленныхъ нѣмецкими кукольниками пьесъ—«О цѣломудренномъ Іосифѣ, отъ Сересы [2]) зѣло любимомъ». Сюжетъ ея—общеизвѣстная библейская исторія объ Іосифѣ и женѣ египетскаго царедворца Пентефрія. Текстъ этой кукольной пьесы до насъ также не дошелъ ни въ нѣмецкомъ оригиналѣ, ни въ русскомъ переводѣ. Но представляется возможнымъ думать, что эта пьеса немногимъ отличалась отъ той обработки нѣмецкаго оригинала, которую также разыгрывали ученики Грегори. Исторія прекраснаго Іосифа много разъ передавалась въ драматической формѣ: «въ нѣмецкой литературѣ XVI и XVII вѣка насчитывается болѣе 20 комедій объ Іосифѣ» [3]); не мало извѣстно и польскихъ обработокъ іезуитовъ.

[1]) *Н. С. Тихонравовъ.* Русскія драматическія произведенія 1672 — 1725 годовъ. Спб. 1874. Т. I, стр. 243—269 (безъ конца). — *П. О. Морозовъ.* Исторія русскаго театра, т. I, стр. 180 и слѣд. (анализъ и исторія сюжета).

[2]) Имя Сереса, вмѣсто обычнаго «Вильга» (въ славянской библіи—«Валла»), встрѣтилось мнѣ разъ въ нѣмецкой кукольной комедіи объ Есѳири см. *C. Engel.* Deutsche Puppenkomödien. Ольденбургъ. 1877. Т. II, тетр. VI, стр. 36.

[3]) *П. О. Морозовъ.* Исторія русскаго театра, т. I, стр. 169.—*Н. С. Тихонравовъ.* Русскія драматическія произведенія 1672—1725 годовъ, т. I, стр. 270—295.

Что касается третьей пьесы—«Распятіе Христово», то текстъ ея, подобно первымъ двумъ, утерянъ. Изображеніе Страстей Христовыхъ въ лицахъ—одна изъ любимыхъ народныхъ мистерій въ средневѣковой Европѣ, сохранившаяся и понынѣ въ Обераммергау, въ Баваріи, гдѣ она разыгрывается разъ въ десять лѣтъ [1]). Что касается интересующаго насъ представленія «Распятіе Христово»,—думаемъ, что это была мистерія того же содержанія, можетъ быть, нѣсколько измѣненная для кукольнаго театра.

Хотя до насъ не дошло текста и четвертой изъ названныхъ въ афишѣ кукольныхъ пьесъ—«О королѣ Агасѳерѣ и королевѣ Есѳири», однако, мы можемъ ознакомиться съ содержаніемъ его болѣе основательно, располагая бо́льшимъ количествомъ матеріала. Текстъ этой комедіи, дававшійся учениками пастора Грегори, утраченъ [2]), но за то мы знаемъ оригиналъ, который послужилъ для перевода: это—сборникъ 1620 года, состоящій изъ пьесъ, игранныхъ «англійскими» актерами. Что же касается кукольныхъ пьесъ, то нѣмецкая сохранилась: записана она и издана К. Энгелемъ [3]); «Haman und Esther, Schauspiel in fünf Akten»—таково ея заглавіе. Когда библейская исторія Есѳири была впервые дана на сценѣ—сказать невозможно; извѣстно только, что сюжетъ этотъ разработывался и въ мистеріяхъ, и въ школьныхъ драмахъ. Первый разъ драматическая обработка исторіи Есѳири появилась въ печати въ упомянутомъ выше сборникѣ 1620 года [4]); изъ него-то и заимствована съ измѣненіями та кукольная комедія, о которой идетъ рѣчь.

Содержаніе комедіи объ Есѳири слѣдующее. Король Агасѳеръ прогоняетъ свою жену за то, что она отказывается выдти къ народу, и разсылаетъ придворныхъ на поиски красавицы, которую бы онъ могъ сдѣлать царицей. Аманъ находитъ Есѳирь, на которой царь и женится. Царь награждаетъ Амана. Послѣдній, однако, забываетъ, что есть предѣлъ почестямъ, и за это судьба наказываетъ его въ лицѣ Мардохея, дяди Есѳири, въ столкновеніи съ которымъ Аманъ теряетъ милость царя и, по приказанію послѣдняго, подвергается казни чрезъ повѣшеніе. Параллельно съ этимъ развивается исторія шута Гансвурста и его жены. Сначала жена бьетъ шута и всячески

[1]) *П. О. Морозовъ.* Исторія русскаго театра, т. I, стр. 72.

[2]) *Н. С. Тихонравовъ.* Русскія драматическія произведенія 1672—1725 годовъ, т. I, стр. IX.—*П. О. Морозовъ.* Исторія русскаго театра, т. I, стр. 151—154 (здѣсь же и литература).

[3]) *Carl Engel.* Deutsche Puppenkomödien, т. II, тетр. VI.

[4]) Englische Comödien und Tragödien. 1620. (Comödia von der Königin Esther und Hoffertigen Haman).

отравляетъ ему жизнь. По совѣту сосѣда, Гансвурстъ прибѣгаетъ къ помощи палки; жена тотчасъ смиряется до такой степени, что сосѣдъ, придя къ Гансвурсту, не узнаетъ его жены. Но, уже немного спустя, ей наскучило быть подъ властью мужа, она дерется съ нимъ и, наконецъ, оба они идутъ на судъ къ царю Агасѳеру, который рѣшаетъ, что имъ слѣдуетъ разстаться навсегда. Этотъ срокъ кажется имъ черезчуръ долгимъ. Тогда царь велитъ имъ остаться при дворѣ. Комедія заканчивается балетомъ. Текстъ кукольной комедіи, изданный Энгелемъ, отличается отъ пересказаннаго П. О. Морозовымъ, повидимому, лишь отсутствіемъ непристойностей, которыми обыкновенно бываютъ очень богаты рѣчи и выходки Гансвурста.

Если въ разсказанной пьесѣ этотъ любимый герой народнаго театра играетъ незначительную, эпизодическую роль, то въ пятой пьесѣ репертуара «нѣмецкихъ показывателей»—въ «Житіи и смерти Донъ Жана или зерцалѣ злочинной юности» ему отводится едва ли не главная роль. Онъ первое лицо послѣ Донъ Жуана, порою даже трунитъ надъ главнымъ героемъ и читаетъ ему наставленія.

Легенда о Донъ Жуанѣ послужила темой для массы драматическихъ произведеній; они исчислены К. Энгелемъ въ особой книгѣ и въ его сборникѣ кукольныхъ комедій; на русскомъ языкѣ исторія сюжета Донъ Жуана можно найти въ монографіи Ѳ. А. Брауна [1]). Русскаго текста кукольной комедіи, повидимому, не существовало, хотя извѣстно, что драма о Донъ Жуанѣ разыгрывалась у насъ нѣкогда и въ придворномъ театрѣ, и любителями даже въ простомъ народѣ [2]); о послѣднемъ свидѣтельствуетъ простое сопоставленіе драмы съ тѣмъ представленіемъ, которое описано Ѳ. М. Достоевскимъ въ «Запискахъ изъ Мертваго дома», гдѣ на сцену выступаетъ баринъ, котораго уносятъ черти, и слуга обжора,—оба героя, сильно напоминающіе даже въ подробностяхъ нѣмецкую комедію о Донъ Жуанѣ. Пользуемся текстомъ, сообщеннымъ Энгелемъ, и приводимъ вкратцѣ содержаніе этой кукольной пьесы.

---

[1]) *C. Engel.* Die Don Juan-Sage auf der Bühne. Дрезденъ. 1887. Стр. 39—45.—*C. Engel.* Deutsche Puppenkomödien, т. I, тетр. III, введеніе.—*Ѳ. А. Браунъ.* Литературная исторія Донъ Жуана. «Пантеонъ литературы», 1889, № 1 и слѣд.—*П. О. Морозовъ.* Исторія русскаго театра, т. I, стр. 253 и сл.—*J. Scheible.* Das Kloster, т. III, стр. 667—755 (3 варіанта и комментарій).

[2]) Въ Посольскомъ приказѣ въ 1709 году былъ текстъ перевода комедіи «О донъ Педрѣ и донъ Янѣ». Пятое дѣйствіе этой комедіи сохранилось и дошло до насъ. *Н. С. Тихонравовъ.* Русскія драматическія произведенія 1672—1725 годовъ, т. II., стр. 240—249.—*П. Пекарскій.* Наука и литература при Петрѣ Великомъ. Спб. 1862. Т. I, стр. 429.—*П. О. Морозовъ.* Исторія русскаго театра, т. I, стр. 253—258.

Главныя дѣйствующія лица—почти одни и тѣже въ различныхъ варіантахъ комедіи о Донъ Жуанѣ, это: Донъ Педро—губернаторъ Севильи, его дочь—Донна Амариллисъ, Донъ Филиппо и Донъ Жуанъ — два соперника, ищущія ея любви, богатый двоюродный братъ (или, по другому варіанту, отецъ) Донъ Жуана—Донъ Альваро Пантольфіусъ, Гансвурстъ—слуга Донъ Жуана и статуя Донъ Педро. Дѣйствіе происходитъ въ Севильѣ. Первый актъ начинается сценой свиданія Донны Амариллисъ съ ея возлюбленнымъ, Донъ Филиппо, въ паркѣ около дворца Донъ Педро. Влюбленные клянутся вѣчно любить другъ друга и условливаются о слѣдующемъ свиданіи. Донъ Жуанъ, также влюбленный въ Донну Амариллисъ, случайно оказывается свидѣтелемъ этой сцены и въ гнѣвѣ обѣщается стать «камнемъ преткновенія» своему счастливому сопернику; онъ рѣшается овладѣть Донной Амариллисъ съ помощью хитрости и насилія. По уходѣ Донъ Жуана, появляется его слуга, Гансвурстъ, съ веселой пѣсенкой о колбасѣ, винѣ и т. п. вещахъ, услаждающихъ его существованіе; послѣ краткаго юмористическаго разсужденія о любви, онъ исчезаетъ. Донъ Жуанъ ищетъ слугу: тотъ за сценой успѣлъ уже съ кѣмъ-то поссориться. На вопросъ барина, что за шумъ онъ тамъ затѣялъ, Гансвурстъ разсказываетъ, что былъ обиженъ несправедливымъ мнѣніемъ своихъ собутыльниковъ о баринѣ: они назвали Донъ Жуана на половину осломъ. «Что же ты имъ сказалъ?»,—спрашиваетъ разсерженный Донъ Жуанъ.— «Я сказалъ, что вы, сударь, цѣлый оселъ». Подобныя грубыя шутки очень часто являются въ сценахъ, гдѣ участвуетъ Гансвурстъ. Донъ Жуанъ сообщаетъ слугѣ, что онъ задумалъ ночью овладѣть Донной Амариллисъ, и велитъ достать фонарь и лѣстницу. Если же Донъ Филиппо и застанетъ его, то онъ не страшенъ, такъ какъ очень слабъ и не можетъ оказать серьезнаго сопротивленія. Ночь. Гансвурстъ идетъ съ лѣстницей и фонаремъ; Донъ Жуанъ встрѣчается съ нимъ и приказываетъ стеречь, чтобы никто не замѣтилъ его. За сценой слышенъ крикъ Донны Амариллисъ, на него прибѣгаетъ Донъ Педро со шпагой и укоряетъ безцеремоннаго ухаживателя. Донъ Жуанъ пронзаетъ его шпагой и уходитъ. На сцену выбѣгаетъ Донна Амариллисъ и, увидя трупъ отца, падаетъ около него; ей на помощь является Донъ Филиппо, которому и разсказывается все происшедшее. Онъ клянется преслѣдовать убійцу судомъ.

Таково первое злодѣйство, совершенное героемъ пьесы; оно влечетъ за собою другія, и скоро наступаетъ развязка. Во второмъ актѣ сцена изображаетъ улицу и домъ, въ которомъ живетъ богатый двоюродный братъ Донъ Жуана, Донъ Альваро Пантольфіусъ. Донъ Жуанъ самъ не осмѣливается прибѣгнуть къ

его помощи и просить денегъ, чтобъ уѣхать изъ города и скрыться отъ преслѣдованія властей. Онъ дожидается слуги и приказываетъ ему развѣдать почву. Въ это время приходятъ полицейскіе арестовать его; онъ вышучиваетъ ихъ и такъ запутываетъ дѣло, что придурковатые слуги правосудія рѣшаютъ про себя, что онъ не виноватъ въ убійствѣ. Когда же онъ на прощанье говоритъ имъ еще дерзости,—они окончательно утверждаются въ своемъ мнѣніи: «Онъ не виновенъ,—иначе онъ не былъ бы такъ грубъ!» Донъ Жуанъ, по уходѣ ихъ, велитъ слугѣ вызвать Донъ Альваро и требовать денегъ. Гансвурстъ стучитъ и кричитъ: «Синьоръ Пантофель! старый сапогъ! выходите, господинъ сапогъ!»... Появляется Донъ Альваро Пантольфіусъ.—«Что тутъ за шумъ? Ахъ, это ты, Гансвурстъ, чего тебѣ надо?» Тотъ, запинаясь, объясняетъ, что надо имъ съ бариномъ ѣсть и пить и на дорожные расходы.—«Пить? такъ прыгни въ рѣку и пей сколько хочешь!»... Но вода оказывается не по вкусу ни барину, ни слугѣ, а на вино Донъ Альваро не хочетъ давать денегъ. Однако, онъ жертвуетъ изъ своего богатства два гроша и совѣтуетъ Гансвурсту, какъ съ ними поступить: «Пойди на рынокъ, купи двѣ веревки, одну для себя, другую для твоего барина: повѣсьтесь оба и убирайтесь съ этого свѣта, мошенники!» Гансвурстъ огорченъ такимъ пріемомъ. Подошедшій Донъ Жуанъ распрашиваетъ его о результатѣ переговоровъ и, узнавъ о происшедшемъ, вызываетъ Донъ Альваро на улицу, бранится съ нимъ, врывается въ его домъ, связываетъ хозяина и уноситъ деньги. Черезъ сцену проходитъ Донна Амариллисъ съ женихомъ; изъ ихъ разговора дѣлается извѣстнымъ, что стража на стѣнахъ зорко слѣдитъ, чтобъ убійца губернатора не убѣжалъ, а полиція ищетъ его по улицамъ. Донъ Жуанъ готовъ продать душу чорту, только бы вырваться изъ Севильи. Гансвурстъ охотно вызываетъ чорта волшебнымъ словомъ: «Perl*i*kke»; но чортъ, на предложеніе Донъ Жуана—купить его душу, заявляетъ, что душа его и безъ того принадлежитъ сатанѣ. Донъ Жуанъ пытается спастись на лодкѣ. Чортъ тѣмъ временемъ пристаетъ къ Гансвурсту, чтобы тотъ продалъ ему свою душу, но хитрый шутъ требуетъ, чтобы чортъ доставилъ ему сначала колбасу; когда желаемое является, онъ прогоняетъ чорта словомъ: «Perl*a*kke» [1]). Колбаса на видъ очень соблазнительна, но, лишь только онъ хочетъ откусить кусокъ, изъ обоихъ концовъ ея показывается огонь, и она улетаетъ вмѣстѣ съ Гансвурстомъ, при отчаянныхъ крикахъ послѣдняго.

[1]) Ниже, въ пьесѣ «О докторѣ Фаустѣ», мы еще встрѣтимся съ подобными сценами, и тогда объяснится, откуда Гансвурстъ узналъ эти волшебныя слова.

Третій актъ переноситъ насъ въ глухой лѣсъ. Пустынникъ, обитающій въ немъ, жалуется зрителямъ, что за тѣ двадцать четыре года, которые онъ провелъ въ лѣсу, ни разу не было такой бури и грозы, какъ въ прошедшую ночь. Затѣмъ, появляется плачущій и охающій Гансвурстъ; онъ въ забавной рѣчи разсказываетъ, какія несчастія пришлось ему перенести въ эту ночь, какъ его чуть совсѣмъ не съѣла рыба. Онъ теперь такъ голоденъ, что съѣлъ бы самого чорта, еслибъ его можно было зажарить. Входитъ Донъ Жуанъ; сначала онъ жалѣетъ о погибшемъ слугѣ, но затѣмъ, видя его здравымъ и невредимымъ, посылаетъ узнать у пустынника, кто онъ, и не можетъ ли онъ указать дорогу изъ этого дикаго лѣса. Происходитъ разговоръ, въ которомъ Гансвурстъ усердно перевираетъ все, что ни скажетъ пустынникъ. Донъ Жуанъ приступаетъ самъ къ распросамъ и требуетъ платья для переодѣванья; напуганный пустынникъ соглашается дать его, и они уходятъ. Гансвурстъ ищетъ, нѣтъ ли чего поѣсть, а тѣмъ временемъ на сценѣ появляется пастушка и въ стихахъ хвалитъ свою долю. Оказывается, что сюда же, въ этотъ лѣсъ, случайно заблудившись на охотѣ, попадаетъ и Донна Амариллисъ; она вступаетъ въ разговоръ съ пастушкой и проситъ вывести ее изъ лѣса. Переодѣтый монахомъ Донъ Жуанъ узнаетъ Амариллисъ и пытается здѣсь овладѣть ею; но на ея крикъ прибѣгаетъ сопутствующій ей Донъ Филиппо. Въ происходящемъ поединкѣ онъ раненъ и еле живой брошенъ Гансвурстомъ въ пещеру. Женщины въ это время успѣваютъ скрыться. Донъ Жуанъ со слугою рѣшаютъ отправиться обратно въ Севилью за деньгами и за помощью друзей, чтобы, переодѣвшись, окончательно бѣжать изъ ея окрестностей. Донъ Жуанъ уходитъ, а Гансвурстъ остается на минуту отвести душу въ жалобахъ на то, что здѣсь нѣтъ трактира, гдѣ бы можно было перекусить и выпить. Въ это время на него нападаютъ, съ одной стороны—обезьяна, а съ другой—медвѣдь; онъ мечется нѣкоторое время по сценѣ съ криками: «Баринъ, баринъ, помогите, лѣсная сволочь!»—и исчезаетъ, сопровождаемый звѣрями.

Четвертый актъ вводитъ зрителя на кладбище. Впереди, на серединѣ—гробница убитаго Донъ Жуаномъ губернатора и на ней мраморная статуя всадника; на заднемъ планѣ—стѣна, отдѣляющая кладбище отъ лѣса; направо, на авансценѣ—трактиръ съ вывѣскою: «Бѣлый крестъ». Охотники Донъ Филиппо ищутъ его убійцу. Едва они уходятъ, за сценой слышны голоса. Донъ Жуанъ и Гансвурстъ перелѣзаютъ черезъ стѣну и неожиданно для себя попадаютъ на кладбище. Они читаютъ надпись на гробницѣ; Гансвурстъ по обыкновенію перевираетъ, тогда Донъ Жуанъ подходитъ и читаетъ вслухъ: «Здѣсь покоится

Донъ Педро, убитый Донъ Жуаномъ, и призываетъ его къ отмщенію». Донъ Жуанъ грозится убить того, кто осмѣлился написать эти глупыя слова. Затѣмъ—обычная жалоба Гансвурста на голодъ; Донъ Жуанъ утѣшаетъ его обѣщаніемъ веселой жизни въ Барселонѣ, гдѣ хороши и женщины, и вино, и велитъ справиться, нѣтъ ли въ трактирѣ чего нибудь поѣсть имъ. Является хозяйка; она сообщаетъ, что у нихъ празднуется свадьба, и приглашаетъ Донъ Жуана и его слугу принять участіе въ общемъ весельи. Всходитъ луна. Гансвурстъ начинаетъ трусить: «Неужели нѣтъ гдѣ нибудь тутъ другаго трактира, не такъ близко къ кладбищу?» — Донъ Жуанъ приказываетъ ему пригласить статую губернатора на ужинъ. Гансвурстъ труситъ: «Я глупъ, но не настолько, чтобы приглашать къ себѣ камни». Однако, испугавшись еще болѣе угрозы Донъ Жуана, обращается съ рѣчью къ статуѣ; та, въ отвѣтъ на его слова, киваетъ головой. Гансвурстъ страшно перепуганъ, весь дрожитъ. Тогда Донъ Жуанъ самъ приглашаетъ мертваго Донъ Педро и получаетъ утвердительный отвѣтъ. Слуга осуждаетъ легкомысліе барина; но Донъ Жуанъ ничего не боится. Оба они идутъ въ трактиръ. За сценой звуки музыки и веселыя восклицанія—пожеланія счастья молодой четѣ. На сцену выходятъ два охотника, и одинъ изъ нихъ, узнавшій Донъ Жуана, отправляется въ Севилью, чтобы, созвавъ стражу, арестовать его.

Наконецъ, наступаетъ пятый актъ и развязка. Гансвурстъ любезничаетъ съ хозяйкой. Входитъ Донъ Жуанъ и разсказываетъ о своихъ новыхъ продѣлкахъ; онъ такъ вскружилъ голову невѣстѣ, что она забыла совершенно про своего жениха—«и дуракъ же онъ, чего не смотритъ за ней!» На это Гансвурстъ философски замѣчаетъ, что легче сохранить въ цѣлости мѣру блохъ, чѣмъ усмотрѣть за влюбленной дѣвушкой. Шутливый разговоръ прерывается ударомъ грома. Гансвурстъ лѣзетъ подъ столъ. Донъ Жуанъ отворяетъ дверь; входитъ статуя. «Донъ Жуанъ, ты видишь, что я умѣю держать свое слово», — говоритъ она. Донъ Жуанъ смущенъ. Статуя напоминаетъ, что пришелъ его послѣдній часъ, что онъ долженъ покаяться и вспомнить свои многочисленныя преступленія. Оправившись отъ смущенія, Донъ Жуанъ дерзко отвѣчаетъ гостю и проситъ его прекратить скучную проповѣдь и выпить съ нимъ вина. Комната внезапно превращается въ склепъ; едва Донъ Жуанъ дотрогивается до пищи и вина, все обращается въ землю, въ мертвыя кости... Донъ Жуанъ грозится пронзить шпагою своего собесѣдника. «Хочешь узнать, кто я такой?»,—спрашиваетъ статуя и велитъ дать руку. Донъ Жуанъ исполняетъ ея желаніе. Раздается ударъ грома. «А, что со мной!», — восклицаетъ

Донъ Жуанъ.—«Мое мужество исчезло, я трепещу! Оставь меня!»— Но все-таки онъ отказывается просить прощенія у неба. «Прощай; ты найдешь свои муки ада въ самомъ себѣ»,— произноситъ статуя и исчезаетъ. Донъ Жуанъ одинъ.—«Что со мной? Я точно приросъ къ землѣ, я не могу сойти съ мѣста!»—Чувствуя, что все для него кончено, онъ проклинаетъ этотъ міръ и всѣ его прелести.—«Придите теперь адскія силы и влеките меня въ бездну! Адская пасть открыта, дѣла мои осудили меня!»—При громѣ и молніи являются черти и уносятъ злополучнаго героя. Постепенно сцена принимаетъ прежній видъ. Гансвурстъ, спящій подъ столомъ, робко высовываетъ свою голову. Является хозяйка; онъ ее распрашиваетъ, куда дѣвался каменный гость, та ничего не понимаетъ. Гансвурстъ вкратцѣ сообщаетъ ей о томъ, что здѣсь произошло. «Такъ этотъ злодѣй Донъ Жуанъ и былъ вашъ баринъ! Его повсюду ищутъ».—«Долго еще поищутъ»,—отвѣчаетъ хозяйкѣ Гансвурстъ,—«что чортъ разъ взялъ, того назадъ не отдаетъ!»—Онъ сообщаетъ все происшедшее охотникамъ, которые спѣшатъ къ выздоравливающему отъ раны Донъ Филиппо. Оканчивается пьеса веселой сценкой Гансвурста съ хозяйкой; въ заключеніе, они рѣшаютъ повѣнчаться, такъ какъ, по замѣчанію шута, «домъ безъ хозяина—тоже, что рыба безъ хвоста».

Варіантъ комедіи о Донъ Жуанѣ, разсказанный нами, очень длиненъ и богатъ распространеніями; значительно короче другой, сообщаемый Краликомъ и Винтеромъ [1]). Въ этомъ послѣднемъ Донъ Жуанъ является соперникомъ своего брата; Донна Амариллисъ замѣнена здѣсь Донной Анной; отцомъ Донъ Жуана является Донъ Петро, котораго герой пьесы убиваетъ за отказъ дать деньги; Донъ Альваръ совершенно отсутствуетъ. Главная роль въ этомъ варіантѣ принадлежитъ Гансвурсту, который носитъ здѣсь имя Касперле—обычная южно-германская замѣна въ имени героя комическихъ сценъ. Касперле также глупъ, но плутоватъ, обжора и эгоистъ, заботящійся прежде всего о своемъ желудкѣ. Въ этой пьесѣ краски значительно сгущены, что видно уже изъ положенія дѣйствующихъ лицъ. Донъ Жуанъ здѣсь также отчасти утрачиваетъ свои главныя черты: это не могущественный властелинъ женскихъ сердецъ,—братъ его, ухаживая за Донной Анной, является гораздо болѣе счастливымъ, чѣмъ онъ,—это просто человѣкъ съ бурнымъ характеромъ, не терпящимъ возраженій, привыкшій немедленно удовлетворять свои желанія, какъ бы дики они ни были; отсюда и одно изъ заглавій названной пьесы—

[1]) *J. Kralik und R. Winter.* Deutsche Puppenspiele. Вѣна. 1885. Стр. 81—118 («Don Juan der Wilde, oder das nächtliche Gericht, oder der Steinerne Gast, oder Junker Hans von Stein»).

«Don Juan der Wilde». Жестокость и преступная черствость души Донъ Жуана еще болѣе рельефно выдѣляются въ его обращеніи съ Донъ Педро, который здѣсь является его отцемъ. Граціозная и симпатичная, несмотря на всѣ его недостатки, фигура испанскаго Донъ Жуана въ этой обработкѣ совершенно перерождается въ ординарнаго трагическаго злодѣя.

Объ остальныхъ произведеніяхъ изъ репертуара «нѣмецкихъ показывателей выпускныхъ куколъ» мы можемъ сказать очень мало, такъ какъ не имѣемъ даже нѣмецкихъ текстовъ представлявшихся ими пьесъ. Комедія «О принцѣ Флоріанѣ и прекрасной Банцефоріи», по замѣчанію П. О. Морозова, является драматической обработкой извѣстнаго, французскаго романа «Flore et Blanchetlor» [1]).

Что касается представленія «О житии и смерти мученицы Доротеи», то эта пьеса, являющаяся драматизированной передѣлкой житія, была очень популярна среди простонародья въ Германіи, Франціи и у западныхъ славянъ. У однихъ чеховъ она извѣстна въ десяти различныхъ варіантахъ, причемъ всѣ они большею частью близки къ текстамъ житія въ старѣйшихъ чешскихъ пассіоналахъ; лишь имена дѣйствующихъ лицъ потерпѣли нѣкоторыя измѣненія: судья Фабрицій обратился въ короля Априціуса, придворный Ѳеофилъ—въ Деофила и, наконецъ, въ Дуфила; введено новое дѣйствующее лицо—легатъ, отправляющійся, по приказанію короля, на розыски Доротеи; онъ же служитъ главнымъ руководителемъ пьесы, произнося прологъ и эпилогъ, раскрывающіе поучительное значеніе легенды. Введеніе дьяволовъ и обрисовка характера палачей, казнящихъ Доротею, всецѣло принадлежитъ народной фантазіи; эти палачи являются въ пьесѣ союзниками дьяволовъ,— они дѣйствуютъ сообща: когда палачи убѣждаютъ Доротею покориться королю, демоны имъ усердно помогаютъ. Когда пьеса близка къ развязкѣ, и поучительная цѣль представленія требуетъ наказанія порока, между друзьями начинается ссора изъ-за вопроса, кому достанется король. Черти разыгрываютъ свою жертву въ карты, причемъ часто сцена кончается горячимъ споромъ, такъ какъ каждый подозрѣваетъ своихъ партнеровъ въ мошенничествѣ. Въ варіантахъ эта сцена замѣняется препираніемъ дьяволовъ съ королемъ, гдѣ выступаетъ общеизвѣстный мотивъ спора со смертью, передъ которой остаются безсильны обѣщанія сокровищъ, угрозы, хвастовство силой и т. д. [2]). Палачи

---

[1]) *П. О. Морозовъ.* Исторія русскаго театра, т. I, стр. 346.

[2]) См. ниже, въ обозрѣніи содержанія малорусскаго вертепнаго представленія, споръ Ирода со смертью.

являются грубыми и неумолимыми. Ихъ грубость подаетъ поводъ къ такому поступку Доротеи, который мало гармонируетъ съ понятіемъ скромности, женственности, стыдливости и терпѣнія, отличающими эту святую; она, въ негодованіи на палача, даетъ ему пощечину, со словами: «Вотъ тебѣ за напоминаніе, за твою проклятую ложь; перестань, иди отъ меня прочь съ такими рѣчами, иначе получишь еще и другую!»—Съ такими же словами обращается она и къ дьяволу, ругая его гадомъ, отверженнымъ отродьемъ, и грозитъ ему своей побѣдой. Легенда кончается смертью Доротеи отъ руки палача. Сочувствіе, которымъ легенда о Доротеѣ пользовалась всегда въ чешскомъ народѣ, весьма любопытно; подъ вліяніемъ его эта легенда вызвала нѣмецкія мистеріи того же содержанія, написанныя въ подражаніе чешской [1]). Неудивительно по этому, что пьеса эта перешла и на кукольную сцену.

Кукольная пьеса о мученіи св. Доротеи неоднократно давалась въ разныхъ городахъ Европы и пользовалась любовью и публики, и комедіантовъ, такъ какъ давала возможность выказать совершенства механизма куколъ. Шютце, котораго цитируютъ Прутцъ и Маньенъ [2]), сообщаетъ слѣдующее извѣстіе, относящееся къ 1705 году: во время представленія въ Гамбургѣ казни св. Доротеи, когда ей была отрублена голова, то зрители въ восторгѣ кричали bis и требовали повторенія этой операціи. Вѣроятно, и у насъ кукольники вызывали восторгъ зрителей подобными грубыми и кровавыми сценами.

Комедія «О королѣ Адметѣ и силѣ великаго Геркулеса» извѣстна намъ только по названію.

IV.

Репертуаръ кукольнаго театра въ Москвѣ въ XVIII вѣкѣ.—Сергеръ и его представленія.—«Юдиѳь» и «Фаустъ».—Историческій и легендарный докторъ Фаустъ.—«Фаустъ» на кукольной сценѣ.

Теперь мы перейдемъ къ разсмотрѣнію пьесъ, разыгранныхъ «кунштмейстеромъ Сергеромъ» въ Москвѣ въ 1761 году. Сначала обратимся къ пьесѣ, озаглавленной: «Храбрая и славная Юдоѳъ». Хотя до насъ не дошло ни русскаго, ни нѣмецкаго текста этой комедіи, однако, по тѣмъ пьесамъ, которыя были извѣстны на настоящей сценѣ, въ исполненіи живыхъ актеровъ, мы можемъ возстановить содержаніе этого кукольнаго представленія.

---

[1]) *А. Н. Веселовскій.* Старинный театръ въ Европѣ, стр. 241—245.

[2]) *Ch. Magnin.* Histoire des marionnettes, стр. 313.—*Prutz.* Vorlesungen, стр. 208.

Библейская исторія Юдиѳи пользовалась и въ Германіи XVI—XVII столѣтій, и у насъ большой популярностью. Многочисленныя драматическія обработки этого сюжета вошли въ репертуаръ странствующихъ нѣмецкихъ труппъ. Затѣмъ, комедія о Юдиѳи попадаетъ на кукольный театръ и дѣлается здѣсь наиболѣе популярной пьесой въ Германіи и Англіи [1]). Наконецъ, она появляется и въ Россіи, при самомъ возникновеніи русскаго театра, и при томъ—въ двухъ видахъ: на настоящей сценѣ, въ театрѣ магистра Грегори [2]), и позже въ театрѣ маріонетокъ «кунштмейстера Сергера».

Пьеса эта очень велика; она является подробнымъ переложеніемъ «Книги Юдиѳь» въ напыщенные разговоры громаднаго числа дѣйствующихъ лицъ. Вѣроятно, на кукольной сценѣ число лицъ было меньше. Такъ какъ большая часть рѣчей взята почти цѣликомъ изъ библіи, то мы не будемъ пересказывать ихъ, а остановимся лишь на одномъ изъ дѣйствующихъ лицъ—переодѣтомъ Гансвурстѣ, который усердно оживляетъ своими шутками скучную, медленно развивающуюся пьесу. Гансвурстъ здѣсь—это солдатъ Сусакимъ. Онъ труcливъ и въ жизни не убилъ ни одного еврея, противъ которыхъ ведется война; онъ ружьемъ убивалъ только свиней, а саблей рубилъ мясо для колбасъ; его болѣе всего занимаетъ ѣда, онъ поминутно говоритъ о колбасѣ и «свиныхъ жаринахъ». Схваченный еврейскими воинами и приговоренный къ казни, онъ пробуетъ отшутиться, но, когда это ему не удается, въ горѣ прощается со всѣмъ свѣтомъ, въ которомъ его болѣе всего занимаютъ: «младые цыплятка, ягнятка, яйца свѣжія вешнія, кормленые каплуны и телята жареные, къ пасцѣ молоко, сметана, калачи крупичатые съ масломъ и молодые голуби жареные, лѣтніе скворцы и жаворонки, молодые рябки, кролики и зайцы молодые осенніе, гуси жирные, утята, кислая капуста, вино, жаркое и мясо баранье въ пирогахъ, кишки жареныя свиныя, окороки и головы свиные жъ, студени, ребры свиныя и желудки—во всѣхъ корчмахъ!»; онъ съ плачемъ прощается съ этими своими друзьями и говоритъ съ горемъ, что его благородное тѣло, такъ щедро упитанное, послужитъ пищей собакамъ и воронамъ. Вмѣсто меча, палачъ ударяетъ его, смѣха ради, лисьимъ хвостомъ по шеѣ; у него же отъ страха «животъ отступаетъ отъ нутреннихъ потроховъ въ правую ногу», а душа выходитъ «изъ ноги въ

---

[1]) *П. О. Морозовъ*. Исторія русскаго театра, т. I, стр. 156.—*H. Morley*. Memoirs of Bartolomew fair. London. S. a. Стр. 188, 370.

[2]) Въ дальнѣйшемъ пересказѣ слѣдуемъ тексту этой комедіи, изданному *Н. С. Тихонравовымъ* (Русскія драматическія произведенія 1672—1725 годовъ, т. I, стр. 76—203). Разборъ см. *П. О. Морозовъ*. Исторія русскаго театра, т. I, стр. 155—169.

гортань и правымъ ухомъ». Онъ осматривается. «Не знаю, живъ ли я или впрямь умеръ!»,—восклицаетъ онъ.—«Кафтанъ, чулки, башмаки, шляпа—все тутъ; не знаю только, гдѣ моя голова!»—Онъ подходитъ къ зрителямъ и проситъ возвратить ему голову,—если кто ее спряталъ [1]). Эта сцена казни лисьимъ хвостомъ или платкомъ меча и, затѣмъ, исканіе головы принадлежали, повидимому, къ числу любимыхъ потѣхъ народнаго нѣмецкаго театра [2]). Здѣсь постоянный типъ шута, въ лицѣ Сусакима, начертанъ гораздо грубѣе, чѣмъ тотъ Гансвурстъ, который является въ «Донъ Жуанѣ»; онъ гораздо глупѣе и позволяетъ такъ издѣваться надъ собою, какъ никогда не допускаетъ хитрый и пронырливый слуга Донъ Жуана, во многихъ мѣстахъ являющійся даже разсудительнѣе своего господина. Ту же черту типа резонера мы отмѣтимъ ниже, въ характеристикѣ слуги знаменитаго доктора Фауста.

Для объясненія второй пьесы репертуара Сергера—«О докторѣ Фаустѣ» мы располагаемъ значительнымъ количествомъ нѣмецкихъ текстовъ, изданныхъ Шейбле, Энгелемъ, Хаммомъ, Краликомъ и Винтеромъ и другими [3]). Всѣ они болѣе или менѣе расходятся въ частностяхъ, но въ общемъ воспроизводятъ извѣстную легенду о докторѣ Фаустѣ, чернокнижникѣ, похищенномъ, въ концѣ концовъ, чортомъ. Напомнимъ вкратцѣ историческія даты, касающіяся этого знаменитаго героя народныхъ нѣмецкихъ легендъ и повѣстей.

Различные ученые XVI вѣка упоминаютъ въ своихъ трудахъ о Фаустѣ, то какъ о человѣкѣ, лично извѣстномъ имъ, то по сообщенію другихъ очевидцевъ. По ихъ указаніямъ, Фаустъ родился въ мѣстечкѣ Книттлингенъ, въ Вюртембергѣ, въ концѣ XV столѣтія, и его дѣятельность, какъ извѣстнаго колдуна, относится къ первой половинѣ XVI столѣтія, между 1507 и 1535 годами. Происхожденіе Фауста покрыто мракомъ неизвѣстности: только кое-гдѣ въ народныхъ книгахъ попадаются весьма разнорѣчивыя показанія. Образованіе Фаустъ получилъ въ Краковѣ и затѣмъ пополнилъ его въ путешествіяхъ, какъ было въ обычаѣ въ его время. Странствующіе студенты вели привольную жизнь, переѣзжая изъ города въ городъ, снискивая себѣ пропитаніе уро-

[1]) *Н. С. Тихонравовъ.* Русскія драматическія произведенія 1672—1725 годовъ, т. I, стр. 182—186.

[2]) *П. О. Морозовъ.* Исторія русскаго театра, т. I, стр. 160.

[3]) Das Puppenspiel von Doctor Faust. Лейпцигъ. 1850. Анонимно (*Dr. Hamm*).—*Carl Simrock.* Doctor Iohann Faust, Puppenspiel in vier Aufzügen. Франкфуртъ на Майнѣ. 1846.—*Bielschowski.* Das Schwigerling'sche Puppenspiel vom Dr. Faust. Бригъ. 1882.—*J. Scheible.* Das Kloster, т. V.— Weimarisches Jahrbuch. Веймаръ. 1856. T. V (драма о Фаустѣ, изд. O. Schade).—*Carl Engel.* Deutsche Puppenkomödien, т. I и II.—*J. Kralik* und *R. Winter.* Deutsche Puppenspiele.—Подробная библіографія до 1875 года см. у *Engel'a*, op. cit., т. I, стр. 24 («Bibliotheca Faustiana»).

ками, пѣніемъ по церквамъ; порою они примыкали къ бродячимъ шарлатанамъ и занимались продажей жизненнаго элексира, всеисцѣляющихъ и симпатическихъ средствъ отъ болѣзней, играли роль предсказывателей будущаго и показывали разные фокусы. Подобную жизнь, вѣроятно, велъ и Фаустъ и въ скоромъ времени прославился, какъ удивительный фокусникъ, знатокъ хиромантіи, магъ и вызыватель тѣней умершихъ. Сопутствовавшія ему дрессированныя лошадь и собака, которыя исполняли всѣ его приказанія, повергали въ удивленіе не только невѣжественную толпу, но и представителей тогдашней учености, напримѣръ, извѣстнаго протестантскаго богослова, доктора Іоганна Гаста (Iohann Gast), который счелъ этихъ животныхъ за чертей [1]). Но, наряду съ такими, были и иные цѣнители искусства Фауста, напримѣръ, каноникъ въ Готѣ, Конрадъ Руфъ, который считалъ Фауста просто ловкимъ фокусникомъ, морочущимъ людей. Какъ бы то ни было, Фаустъ получилъ разрѣшеніе отъ Эрфуртскаго университета читать лекціи о Гомерѣ, во время которыхъ онъ поражалъ слушателей, показывая имъ тѣни героевъ Иліады и Одиссеи, что было сочтено за явное доказательство знакомства его съ дьяволомъ. Опасаясь за юношество, подвергавшееся на лекціяхъ Фауста такимъ дьявольскимъ навожденіямъ, городской совѣтъ отправилъ для увѣщанія чародѣя францисканскаго проповѣдника, доктора Клинге. Увѣщаніе не подѣйствовало, и Фаустъ былъ изгнанъ изъ Эрфурта. Въ 1516 году онъ прибылъ въ Маульбронскій монастырь, гдѣ и жилъ, занимаясь алхиміей. Смерть застигла его, повидимому, во время опытовъ. Меланхтонъ, знавшій его лично, разсказываетъ, что Фаустъ послѣдніе дни своей жизни проживалъ въ деревнѣ Книтлингенъ, въ Вюртембергѣ. Ночью раздался громъ, домъ затрясся, а на утро, когда хозяинъ дома вошелъ въ комнату, онъ нашелъ Фауста, лежащимъ подлѣ своей кровати съ исказившимся лицомъ. Не было сомнѣнія, что его убилъ чортъ. То же сообщаетъ и упомянутый выше Іоганнъ Гастъ.

Исторія Фауста послужила сюжетомъ массы литературныхъ произведеній; они перечислены Энгелемъ въ его «Bibliotheca Faustiana». Съ настоящей сцены, гдѣ господствовала въ XVII вѣкѣ переработка англійской драмы Марло, пьеса «О Фаустѣ» перешла и на кукольный театръ, изъ котораго Гёте и заимствовалъ сюжетъ своей безсмертной драмы. Для того, чтобы нагляднѣе показать зависимость между этимъ твореніемъ Гёте и народной пьесой «О Фаустѣ», мы сообщимъ содержаніе послѣдней по наиболѣе полному

[1]) *Iohann Gast.* Sermones convivales. 1554. T. II, стр. 274.—*C. Engel.* Die Puppenkomödien, т. I, стр. 24.

варіанту [1]), который хотя и богатъ различными амплификаціями, но по типу болѣе подходитъ къ старымъ образцамъ Hauptactionen. Вѣроятно, именно одна изъ подобныхъ редакцій и представлялась у насъ, хотя утверждать это навѣрное не беремся. Замѣтимъ лишь, что болѣе новые варіанты, т. е. записанные въ 1885 году Краликомъ и Винтеромъ, оказываются значительно короче и бѣднѣе, какъ лицами, такъ и дѣйствіемъ, сравнительно съ первымъ варіантомъ Энгеля, къ передачѣ котораго мы и приступаемъ.

Дѣйствіе драмы происходитъ частью въ Виттенбергѣ, частью при дворѣ герцога Пармскаго. Прологъ, предшествующій самой пьесѣ, изображаетъ совѣщаніе нечистыхъ духовъ, происходящее въ аду; скалы и пещеры освѣщены краснымъ пламенемъ. На сцену выходитъ Харонъ, адскій перевозчикъ душъ, съ весломъ въ рукѣ; онъ жалуется, что его челнокъ совсѣмъ опустѣлъ и что некого ему перевозить въ адъ—хоть совсѣмъ работу бросай. Онъ вызываетъ Плутона, владыку ада, и жалуется на чертей, которые совсѣмъ разлѣнились и перестали учить людей злу. Плутонъ хвалитъ усердіе Харона и призываетъ чертей, которые появляются съ обычнымъ крикомъ: «гу, гу, гу!» «Слушайте мой приказъ», — говоритъ имъ Плутонъ, — «давно уже барка Харона пустуетъ. Идите въ свѣтъ и, принявъ различные образы, учите людей лгать, драться, объѣдаться и т. д., чтобы всячески ихъ погубить... Ты, Мефистофель, отправляйся въ городъ Виттенбергъ, тамъ живетъ Іоганнъ Фаустъ; онъ недоволенъ и собой, и всѣмъ міромъ,—прельсти его и замани въ адъ. Но, предупреждаю, будь остороженъ,—у него смѣлая и мужественная душа». Плутонъ обѣщаетъ дать ему на помощь другихъ чертей, и Мефистофель ручается за успѣхъ. Плутонъ разгоняетъ чертей на обычную работу, а Харонъ радуется, что скоро къ нему въ лодку прибудетъ веселая компанія. Этимъ кончается прологъ.

Сцена перваго акта представляетъ кабинетъ Фауста; по стѣнамъ шкафы съ книгами, вездѣ разбросаны физическіе и астрономическіе аппараты. Самъ Фаустъ сидитъ за столомъ передъ раскрытой книгой. Въ рѣчи, пересыпанной латинскими изрѣченіями и поговорками, онъ жалуется на недовольство всѣхъ людей своимъ положеніемъ. Nemo sua sorte contentus est—никто своимъ жребіемъ не доволенъ! Жалкій бѣднякъ хочетъ быть крестьяниномъ, этотъ хочетъ сдѣлаться мѣщаниномъ, мѣщанинъ думаетъ о дворянствѣ, дворянинъ мечтаетъ сдѣлаться княземъ, князь — королемъ, король — императоромъ! Все

[1]) *Carl Engel.* Die Deutschen Puppenkomödien, т. I, тетр. I (Dr. Iohann Faust. Volksschauspiel in vier Akten nebst einem Vorspiel).

ищетъ перемѣны, ищетъ новаго! Онъ тоже изучилъ все, что можно почерпнуть на всѣхъ факультетахъ, его имя въ Германіи извѣстно всѣмъ, но какая всему этому цѣна? Онъ изучилъ теологію и теперь хочетъ приступить къ некромантіи (или нигромантіи).—Едва онъ углубляется въ книгу, какъ начинается борьба двухъ невидимыхъ геніевъ, добраго и злаго. Первый совѣтуетъ ему отказаться отъ грѣшнаго намѣренія заняться колдовствомъ; второй, напротивъ, поощряетъ его и обѣщаетъ сдѣлать его счастливѣйшимъ человѣкомъ и дать ему полное знаніе всего на свѣтѣ. «Полное знаніе!»,—восклицаетъ Фаустъ,—«о, я избираю тебя моимъ путеводителемъ!» Добрый духъ печалится о душѣ Фауста; невидимые злые духи радостно хохочутъ. Помощникъ (Famulus) Фауста, Вагнеръ, входитъ съ извѣстіемъ, что приходили два студента и оставили книгу; оказывается, это и есть та волшебная книга, которой ему до сихъ поръ не доставало. Фаустъ очень обрадованъ и даетъ разрѣшеніе Вагнеру нанять еще слугу, съ тѣмъ, конечно, чтобъ это былъ честный малый. По уходѣ ликующаго Фауста и Вагнера, на сценѣ появляется уже знакомый намъ Гансвурстъ; онъ бродитъ изъ города въ городъ и ищетъ мѣста слуги. Съ ранцемъ за плечами онъ вваливается въ кабинетъ, зоветъ прислугу, почему-то принявъ жилище Фауста за трактиръ. Онъ обносился и обнищалъ,—даже не на что выпить вина, и поневолѣ приходится черпать воду изъ источника своей остроконечной шапкой. Онъ мечтаетъ о жареныхъ цыплятахъ, о колбасѣ. Замѣтивъ на столѣ книгу, онъ пробуетъ читать по складамъ и вотъ на что наталкивается: «Какъ сдѣлать старуху молодой».—«Это стоитъ почитать»,—говоритъ онъ.—«Берутъ полштофъ дѣвичьяго молока, полъ мѣры блошиныхъ языковъ, дюжину сушеныхъ раковыхъ хвостовъ и полтора золотника женской вѣрности»...—«Рѣдкій, однако, товаръ»,—замѣчаетъ онъ,...—«смѣшать вмѣстѣ и вдуть черезъ перо старухѣ въ...».—«Чортъ возьми! пусть вдуваетъ, кто хочетъ, только не Вурстель!» [1]). На его крикъ приходитъ Вагнеръ, объясняетъ, что здѣсь не трактиръ, а домъ доктора Фауста, и разсказываетъ, кто такой этотъ Фаустъ. Гансвурстъ нанимается служить и уходитъ въ кухню. Эти сцены пересыпаны дешевыми остротами шута, который вмѣсто Euere Excellenz говоритъ, перевирая, Euere Insolenz, вмѣсто Famulus—Pflaumenmus и т. п. Между тѣмъ, Фаустъ повторяетъ свое намѣреніе посвятить себя занятію некромантіей; послѣ краткаго колебанія, онъ входитъ въ волшебный кругъ и произноситъ заклинанія.... Одинъ за другимъ появляются четыре безо-

[1]) Не трудно замѣтить, что указанный рецептъ—пародія на дѣйствительно странные и нелѣпые рецепты средневѣковыхъ алхимиковъ и врачей.

бразныхъ чорта: Асмодей, Фицлипуцли, Ауэрханъ и Астаротъ. Фаустъ распрашиваетъ ихъ о степени ихъ быстроты и проворства и остается недоволенъ ими. Астаротъ рекомендуетъ ему Мефистофеля, какъ самаго лучшаго, и, послѣ усиленныхъ заклинаній, Мефистофель является въ красномъ одѣяніи и заявляетъ, что онъ быстръ, какъ человѣческая мысль. Фаустъ предлагаетъ ему поступить на службу, но чортъ рѣшаетъ, что не слѣдуетъ торопиться и проситъ отсрочить отвѣтъ до полуночи. «Итакъ, я вступаю въ союзъ съ дьяволомъ»,—говоритъ Фаустъ,—«но это единственный путь къ удовлетворенію моихъ желаній». Онъ уходитъ отдохнуть, а на сценѣ въ это время снова появляется Гансвурстъ, успѣвшій закусить. Увидѣвъ кругъ, онъ входитъ въ него и, сѣвши на полу, пытается прочесть, что написано въ лежащей тамъ волшебной книгѣ. Едва онъ по складамъ прочитываетъ слово: «Пер*ли*кке», какъ является около круга масса чертей; едва онъ произноситъ слѣдующее слово: «Пер*ла*кке», какъ они, съ крикомъ: «пиррръ!...», исчезаютъ. Сначала Гансвурстъ, увлекшись процессомъ чтенія, не замѣчаетъ ихъ, но потомъ, услышавъ шумъ, поднимаетъ голову: «Это что за черные угольщики?»... Онъ вступаетъ съ ними въ разговоръ. Черти зовутъ его выдти изъ круга.—«А зачѣмъ это вамъ нужно, господа черти?» — «Мы тебѣ свернемъ шею, мы тебѣ свернемъ шею»,—отвѣчаютъ голоса чертей, не смѣющихъ войти въ кругъ. Гансвурстъ, сначала испуганный, начинаетъ теперь забавляться: произнося волшебныя слова, онъ то вызываетъ, то прогоняетъ чертей, которые умоляютъ его пощадить и не мучить ихъ. Онъ всетаки продолжаетъ вызывать ихъ и, лишь они показываются у круга, бьетъ ихъ палкой. Первый актъ кончается, и занавѣсъ падаетъ при крикахъ: «Пер*ли*кке» и «Пер*ла*кке», громѣ, молніи и палочныхъ ударахъ неунывающаго Гансвурста.

Второй актъ открывается рѣчью Фауста, въ раздумьи сидящаго въ своемъ кабинетѣ.— «Скоро полночь, и я съ нетерпѣніемъ ожидаю Мефистофеля. Разныя мысли кружатся въ моей головѣ. Будетъ ли онъ въ состояніи пополнить эту мучительную пустоту въ моемъ внутреннемъ мірѣ? Сможетъ ли онъ отвѣтить на всѣ вопросы о темныхъ тайнахъ, скрытыхъ отъ насъ, людей? Въ силахъ ли будетъ онъ доставить мнѣ всѣ наслажденія въ мірѣ?» — Раздаются голоса невидимыхъ духовъ, призывая къ себѣ Фауста. Появляются духи гордости, зависти, гнѣва и другіе и просятъ взять ихъ въ слуги. Фаустъ прогоняетъ ихъ и вызываетъ Мефистофеля. Они заключаютъ условіе. Мефистофель обязуется служить Фаусту двадцать четыре года и доставлять все необходимое для жизни; онъ обѣщается, по требованію своего господина, доставить сколько угодно де-

негъ, открыть тайныя знанія, превратить его въ красиваго человѣка, носить по воздуху куда угодно и оберегать его отъ всѣхъ опасностей. Въ свою очередь, Мефистофель требуетъ, чтобы Фаустъ никогда не вступалъ въ бракъ у алтаря, вообще не посѣщалъ церкви, не стригъ ногтей и, наконецъ, далъ запись, что, по истеченіи срока, душа и тѣло его будутъ принадлежать дьяволу. Фаустъ согласенъ отдать тѣло, но относительно души колеблется; въ концѣ концовъ, онъ уступаетъ и подписываетъ контрактъ своею кровью. Добрый духъ невидимо оплакиваетъ Фауста; подъ вліяніемъ этого голоса совѣсти, имъ на минуту овладѣваетъ раскаяніе, но Мефистофель успокоиваетъ смущенія Фауста и переноситъ его по воздуху на развернутомъ плащѣ въ замокъ герцога Пармскаго. Чортъ торжествуетъ и, ехидно смѣясь, говоритъ: «Наконецъ, я одолѣлъ этого великаго человѣка; наконецъ, и Фаустъ попалъ въ мои сѣти. Что не удалось другимъ дьяволамъ, то удалось мнѣ. Плутонъ будетъ доволенъ, и я уже слышу радостные крики изъ глубины бездны!» Онъ видитъ входящаго Гансвурста и хочетъ овладѣть имъ, какъ и его господиномъ. Гансвурстъ ищетъ Фауста: «Что за чортъ! Куда это запропалъ мой Фаустъ? Пора бы теперь и позавтракать... И здѣсь нѣтъ моего барина!»... Онъ замѣчаетъ Мефистофеля: «А это что за фигура? Это кто сюда забрался?» Онъ хочетъ ударить Мефистофеля. «Что ты тутъ дѣлаешь въ комнатѣ моего господина?»—«Фаустъ также и мой господинъ»,—отвѣчаетъ Мефистофель. «Довольно съ него слугъ—меня и Вагнера»,—возражаетъ Гансвурстъ. Но Мефистофель объявляетъ, что онъ—секретарь, другъ Фауста, что онъ знаетъ всѣ его дѣла и тайны. «Кто же ты такой?»,—спрашиваетъ Гансвурстъ, и Мефистофель сообщаетъ ему свое имя, изъ котораго Гансвурстъ, по его обыкновенію—перевирать слова, дѣлаетъ «Schtoffelfuss'a». Гансвурстъ не вѣритъ, что Мефистофель—чортъ и что онъ унесъ Фауста на плащѣ въ Парму. Съ цѣлью испытать новаго знакомца, хвастающаго своимъ могуществомъ, онъ задаетъ ему шутовскія задачи, напримѣръ, проситъ сдѣлать палку безъ двухъ концовъ и т. п. Мефистофель отказывается, и тогда Гансвурстъ гордо восклицаетъ: «Ахъ ты, глупый чортъ! И ты думаешь, что все можешь? Да я еще могу тебя поучить!» Послѣ шутовскаго спора ему является мысль тоже отправиться въ Парму, но только не на плащѣ, а на конѣ. Мефистофель обѣщается прислать ему коня и доставить его куда нужно. «У тебя будетъ рѣзвый конь, но я тебѣ строго приказываю, чтобы ты никому въ Пармѣ не проговорился, кто твой баринъ и какъ его зовутъ; въ противномъ случаѣ—моментально слетишь съ мѣста! Понялъ?»—«Еще бы не понять! Для этого нужно быть глухимъ, такъ этотъ парень

оретъ, не жалѣя глотки. Любопытно, пришлетъ мнѣ Штоффельфусъ какую нибудь лисицу или настоящую лошадку? Тогда я важно прокачусь по улицамъ: пусть посмотрятъ дѣвушки изъ оконъ, какъ красивый Вурстель сидитъ на конѣ!»... Обѣщанный Мефистофелемъ конь является. «Чортъ возьми! что это за лошадь?»,—смѣется Гансвурстъ,—«это совсѣмъ новомодная скотина! Надо ее поближе разсмотрѣть... Чортъ возьми! у нея голова, какъ у козла,... и съ длинными рогами—въ такомъ случаѣ, за нихъ можно крѣпко держаться. Да у нея и крылья есть!... Ха, ха, ха, какія на ней красивыя пестрыя пятна, а сзади виситъ тросточка съ острыми зубцами; чортъ возьми! вѣдь если этотъ хвостъ отрѣзать, такъ изъ него выйдетъ пила! Смѣлѣй! Сядемъ-ка на нее. А на ней сидится не дурно!»... Драконъ начинаетъ шевелиться. «Стой, тише, тише! Я еще не готовъ, лисичка. Такъ. Теперь посмотримъ, шибко ли ты побѣжишь, только чуръ—не сбрасывать!» Драконъ медленно подымается на воздухъ. Испуганный всадникъ начинаетъ кричать: «Эге, Штоффельфусъ! Скотина летитъ по воздуху, у меня закружится голова!»... Драконъ изрыгаетъ пламя и дымъ и улетаетъ, унося Гансвурста, кричащаго: «Тише! тише! стой! Помогите! Я себѣ шею сломаю!»...

Третій актъ переноситъ насъ въ паркъ близъ замка герцога Пармскаго. Герцогъ, удалившись отъ шумнаго двора, въ уединеніи благодаритъ судьбу за то счастье и спокойствіе, которыми она надѣлила его правленіе. Вдругъ въ воздухѣ раздаются неистовые крики: «Тише, чортова лошадь! Стой, я вижу трактиръ!»—и на сцену сваливается Гансвурстъ. Удивленный такимъ страннымъ способомъ путешествовать по воздуху, герцогъ распрашиваетъ Гансвурста, кто онъ такой и откуда. Тотъ отвѣчаетъ, что онъ—Гансвурстъ, что прибылъ онъ въ Парму отыскивать своего барина. Герцогъ всячески допытывается, кто этотъ баринъ, а Гансвурстъ, помня слова Мефистофеля, всячески старается увильнуть отъ отвѣта. Наконецъ, когда герцогъ грозитъ ему тюрьмой, онъ не выдерживаетъ и «мимически» показываетъ, кому онъ служитъ, протягивая къ герцогу свой кулакъ (Faust). Для герцога становится яснымъ, кто этотъ удивительный мудрецъ и волшебникъ, нашедшій пріютъ въ его резиденціи и поражающій своими поступками его самого и всѣхъ придворныхъ. Онъ пытается разузнать кое-какія подробности о своемъ знаменитомъ гостѣ и спрашиваетъ, кто былъ его учителемъ. Гансвурстъ выдаетъ себя за учителя Фауста и предлагаетъ герцогу показать свои познанія въ магіи: погрузить герцогство на дно моря или бросить съ неба камень, который разобьетъ много замковъ и деревень. Герцогъ отказывается отъ такихъ опасныхъ опытовъ. Тогда Ганс-

вурстъ предлагаетъ показать ему огонь, который не жжется; онъ ставитъ герцога лицомъ къ стѣнѣ и не велитъ оборачиваться, а самъ, повторяя безсмысленныя слова—яко бы заклинанія,—наровитъ убѣжать. «Кого ты зовешь?»,—спрашиваетъ герцогъ. «Художника, чтобъ онъ вамъ нарисовалъ огонь,—навѣрно не обожжетесь!»—«Ахъ, ты мошенникъ, ахъ, негодяй»,—бранитъ его герцогъ, но Гансвурста и слѣдъ простылъ... Явившійся въ паркъ Фаустъ показываетъ герцогу и герцогинѣ различныя видѣнія, вызываетъ тѣни Давида и Голіаѳа, Юдиѳи и Олоферна, Соломона, Самсона и Далилы. Пораженный его искусствомъ, герцогъ приглашаетъ его къ обѣду, а самъ отдаетъ распоряженіе подать Фаусту отравленный кубокъ, несмотря на заступничество своей дочери [1]), и удаляется. Въ слѣдующей сценѣ Фаустъ спѣшитъ на обѣдъ къ герцогу. Мефистофель предупреждаетъ его о грозящей ему опасности; виной всему проболтавшійся Гансвурстъ. Фаустъ приказываетъ попугать его хорошенько и отправить обратно въ Виттенбергъ, а самъ улетаетъ въ Константинополь. По удаленіи его, на сцену выходитъ Гансвурстъ; онъ плачетъ и жалуется: «Ой, ой, ой, бѣдный я сиротка! Мой баринъ при всемъ народѣ улетѣлъ по воздуху, а меня здѣсь покинулъ! Вѣдь если герцогъ теперь разыщетъ меня, то непремѣнно посадитъ въ тюрьму за мои художества! Бѣдный я Вурстель!» Онъ кличетъ и зоветъ Мефистофеля, но тотъ не показывается. На выручку Гансвурста является мелкій бѣсъ Auerhahn (глухарь), посланный Мефистофелемъ. Гансвурстъ ободряется, гладитъ его, хвалитъ его шкуру. Чортъ сообщаетъ, что Фаустъ даетъ ему отставку за его неумѣніе во-время молчать, и предлагаетъ отвезти его въ Виттенбергъ, если Гансвурстъ согласится отдать ему душу. Шутъ говоритъ, что душу оставилъ въ Виттенбергѣ, и торгуется; но когда являются драбанты, чтобъ его арестовать, то, забывъ о страшномъ условіи, вскакиваетъ къ чорту на спину и улетаетъ, издѣваясь надъ неловкостью преслѣдующихъ его солдатъ.

Четвертый и послѣдній актъ открывается сценой пирующихъ студентовъ въ роскошномъ залѣ у Фауста. Гости пьютъ за здоровье хозяина и переходятъ въ сосѣднія комнаты, гдѣ ихъ ожидаетъ музыка и танцы. Фаустъ остается одинъ. Онъ недоволенъ собою: хотя прошло со дня условія съ дьяволомъ всего 12 лѣтъ, онъ уже, видимо, начинаетъ раскаиваться въ своемъ поступкѣ; но до смерти осталось еще столько же времени, и онъ успѣетъ заслужить себѣ прощеніе и ускользнуть отъ когтей дьявола. Вошедшій Мефистофель спрашиваетъ о причинѣ его задумчивости. Фауста не веселитъ обще-

[1]) См. второй варіантъ у *Engel'a*; въ первомъ—отравленіе ничѣмъ не мотивировано.

ство легкомысленныхъ друзей,—его интересуетъ вопросъ, который онъ и задаетъ Мефистофелю: «Почему чортъ такъ охотно берется служить человѣку?»—«Затѣмъ, чтобъ отвлечь добычу отъ неба и привести ее въ царство сатаны»,—отвѣчаетъ Мефистофель. «Дѣйствительно ли небесное блаженство такъ велико, какъ его описываютъ?»,—продолжаетъ онъ спрашивать Мефистофеля, обязаннаго клятвой отвѣчать только правду. «Небесное блаженство такъ велико»,—отвѣчаетъ послѣдній, — «что если бы все человѣчество отъ начала міра и до конца его только и дѣлало, что описывало его, то и тогда не было бы въ состояніи описать даже милліардной доли этого блаженства... За то изъ ада—нѣтъ спасенья, и кто разъ туда попалъ—осужденъ на вѣки». — «Но скажи мнѣ, могу ли я спастись?» — «Я этого не знаю». — «Ты долженъ и можешь сказать!»—«Я не смѣю».—«Въ силу заключеннаго условія ты обязанъ разсказать!»—(Мефистофель со страхомъ) «Я не могу!»—«Я заклинаю тебя!»,—восклицаетъ Фаустъ, но Мефистофель быстро улетаетъ. Фаустъ чувствуетъ, въ какую бездну онъ погрязъ; онъ становится на колѣни и пробуетъ молиться: «Отче, помоги несчастному! Сжалься надо мной, грѣшникомъ! О, Небо, научи меня, что долженъ я дѣлать! Въ Твоихъ рукахъ спокойствіе и моего сердца, и души. Со слезами я припадаю къ Твоимъ стопамъ!»... Мефистофель является опять и прельщаетъ свою жертву обѣщаніемъ царства и власти. Фаустъ отталкиваетъ его и продолжаетъ молитву: «Великій Міродержецъ! Здѣсь склоняется предъ Твоимъ престоломъ величайшій преступникъ. Взгляни на эти слезы, исполненныя раскаянія! Я взываю къ Тебѣ, Господи, и припадаю къ Твоимъ стопамъ. Какъ олень жаждетъ воды въ пещерѣ, такъ взываю я и молю о милосердіи!»... Мефистофель, призвавъ на помощь адъ, является съ Еленой, снимаетъ съ нея покрывало и обѣщаетъ Фаусту, что онъ будетъ владѣть ею. Елена простираетъ къ Фаусту свои руки... — и вмигъ тотъ забываетъ и о молитвѣ, и о раскаяніи и стремится вслѣдъ за нею. Мефистофель язвительно смѣется, приговаривая: «Онъ нашъ на вѣки! Чего чортъ не сможетъ, то сдѣлаетъ женщина!»... Черезъ мгновеніе Фаустъ возвращается; онъ былъ обманутъ бѣсомъ въ образѣ женщины. Мефистофель напоминаетъ ему, что годы службы его прошли и что пора приступить къ разсчету. Фаустъ удивленъ: по его предположенію прошла лишь половина условленнаго времени, но Мефистофель возражаетъ: «Когда хозяинъ нанимаетъ работника, то обязываетъ его работать только днемъ, а я тебѣ работалъ и ночью,—значитъ всѣ 24 рабочихъ года прошли». Онъ осыпаетъ Фауста ѣдкими насмѣшками и объявляетъ, что въ полночь явится за нимъ. Фаустъ въ отчаяніи проклинаетъ день и часъ своего

рожденія: «Зачѣмъ я не захлебнулся молокомъ моей матери, зачѣмъ я не умеръ до появленія на свѣтъ! Да будетъ проклято колдовство, которому я предавался! Скоро откроется для меня адъ! Нѣтъ тебѣ, несчастный Фаустъ, ни капли надежды на прощеніе!»... Онъ умоляетъ Вагнера бросить занятія колдовствомъ, въ которомъ раньше былъ его наставникомъ.

Обстановка мѣняется. Сцена изображаетъ улицу. Ночь. Фаустъ, мучимый угрызеніями совѣсти, оплакиваетъ свои преступленія. Бьетъ девять часовъ. Выходитъ Гансвурстъ въ одеждѣ ночнаго сторожа, съ рожкомъ и фонаремъ; онъ напѣваетъ обычную пѣсенку ночныхъ сторожей, предупреждая жителей о наступленіи ночи, о времени тушить огни. Невидимый голосъ произноситъ по латыни: «Fauste, praepara te!»... Полные отчаянья вопли Фауста чередуются съ шутовской пѣсней Гансвурста. Фаустъ удаляется, а къ Гансвурсту является чортъ Ауэрханъ, когда то спасшій его отъ стражи въ Пармѣ. Гансвурстъ ловитъ его въ темнотѣ, освѣщаетъ его фонаремъ, осматриваетъ и узнаетъ стараго знакомаго. Чортъ заявляетъ, что настало время отдать душу, и напоминаетъ объ условіи; но неунывающій Гансвурстъ оказывается хитрѣе своего господина. «Во первыхъ»,—отвѣчаетъ онъ,—«какъ я позже узналъ, тебѣ было Мефистофелемъ приказано принести меня; во вторыхъ, у насъ не было заключено никакого письменнаго условія; въ третьихъ, чортъ не имѣетъ права трогать ночной стражи; въ четвертыхъ, вы черти—лживая сволочь; въ пятыхъ, въ шестыхъ и въ седьмыхъ, я такъ дамъ тебѣ сейчасъ въ морду моимъ фонаремъ, что вылетятъ всѣ стекла!»... Послѣ такого энергическаго доказательства, Гансвурстъ прогоняетъ чорта волшебнымъ словомъ: «Перлакке». «Послѣ этого, чортъ возьми! всякій станетъ еще безпокоить ночнаго сторожа!»,—ворчитъ Гансвурстъ и уходитъ въ ближайшій трактиръ. На сцену опять является Фаустъ, не находящій себѣ мѣста въ предсмертные часы... Бьетъ десять часовъ. Голосъ возглашаетъ: «Fauste, accusatus es!»... Фаустъ высказываетъ мучащія его мысли... За сценой слышится пѣсенка Гансвурста... Быстро несутся послѣднія минуты. Бьетъ одиннадцать. Голосъ произноситъ: «Fauste, judicatus es!»... Гансвурстъ, замѣтившій Фауста, начинаетъ укорять его, за то, что онъ не додалъ ему за послѣдній мѣсяцъ жалованья. Фаустъ велитъ обратиться за нимъ къ своему наслѣднику, Вагнеру, и проситъ Гансвурста обмѣняться съ нимъ одеждой. Но шутъ не такъ глупъ: онъ понимаетъ, что задумалъ Фаустъ, и отказываетъ ему... Бьетъ полночь; голосъ за сценой: «Fauste, Fauste, in aeternum damnatus es!»... Фаустъ на колѣняхъ произноситъ послѣдній монологъ, предавая себя на волю дьявола, который долженъ его взять. Сцена мѣняется: мрачная ска-

листая мѣстность, на заднемъ планѣ пылающій адскій огонь. Фаустъ пробуетъ бѣжать, но Мефистофель съ другими чертями ловятъ его и тащатъ въ адъ.

Переходя къ другимъ варіантамъ кукольной пьесы «О Фаустѣ», мы, не вдаваясь въ разборъ ихъ, отмѣтимъ лишь то, что большинство ихъ значительно короче изложеннаго здѣсь. Чаще всего отсутствуетъ прологъ, затѣмъ сокращены или вовсе отсутствуютъ сцены съ герцогомъ Пармскимъ, со студентами. Вездѣ Фаустъ является человѣкомъ, ищущимъ земнаго блаженства и предпочитающимъ его небесному: онъ сродни Донъ Жуану и другому герою средневѣковыхъ легендъ—Тангейзеру; какъ и Донъ Жуанъ, онъ въ послѣднія минуты жизни пробуетъ смыть грѣхи раскаяніемъ, но уже поздно,—и онъ становится добычей ада.

Изложенная нами пьеса стоитъ довольно далеко отъ прототипа этого рода обработокъ народной легенды. Не говоря уже о прологѣ, явно отзывающемся вліяніемъ классицизма, почти вездѣ выступаютъ передъ зрителями внутренніе мотивы поступковъ Фауста. Приведенное нами цѣликомъ вступленіе во второй актъ указываетъ въ краткихъ чертахъ, что герой кукольной комедіи, «недовольный собою и всѣмъ міромъ», не находящій удовлетворенія въ познаніяхъ, доступныхъ человѣческому уму, стоитъ въ связи съ героемъ Гётевской драмы; онъ непосредственный предшественникъ Фауста Гёте и носитъ всѣ главныя черты послѣдняго, развитыя потомъ геніемъ поэта. Мы бы не ошиблись, если бы сказали, что Фаустъ кукольной комедіи—Фаустъ Марло, конечно, подвергшійся значительнымъ измѣненіямъ, но сохранившій духъ своего прототипа. Первоначально представленная на настоящей сценѣ въ 1594 году эта трагедія Марло обошла всѣ европейскія сцены и впервые появилась на кукольномъ театрѣ въ Англіи—на родинѣ поэта—въ Лондонѣ, Дублинѣ и ихъ окрестностяхъ, какъ указываетъ объ этомъ извѣстный Свифтъ [1]).

Талантливый предшественникъ Шекспира, давшій европейскому театру много новыхъ пьесъ, отличающихся глубиною замысла и талантливостью выполненія, первый попытался создать изъ героя народной легенды трагическое лицо, поминутно то волнуемое страхомъ или надеждою, то малодушно падающее передъ соблазномъ. Достаточно сравнить послѣднее дѣйствіе нашей пьесы съ драмой Марло, чтобы признать ихъ тѣсную связь [2]). Особенно сходны сцены: во первыхъ, гдѣ Фаустъ распрашиваетъ Мефистофеля, затѣмъ, явленіе Елены и, наконецъ,

---

[1]) *Ch. Magnin.* Histoire des marionnettes, стр. 331.

[2]) *Н. И. Стороженко* Предшественники Шекспира. Т. I. Лилли и Марло. Спб. 1872. Стр. 230—239.—«Фаустъ» Марло. Переводъ *Михайлова.* «Русское Слово», 1860, февраль.

заключительныя сцены драмы, гдѣ Фаустъ пытается высказать тѣ страшныя душевныя муки, которыя терзаютъ его въ ожиданіи смерти.

Говоря о дружескихъ своихъ отношеніяхъ къ Гердеру, Гёте, между прочимъ, роняетъ одно интересное для насъ замѣчаніе: «Я тщательно скрывалъ отъ него нѣкоторыя мысли, давно уже поселившіяся въ моей душѣ и ожидавшія только случая, чтобы вылиться въ поэтическую форму... Идея этой маріонетной пьесы о Фаустѣ звучала и шептала во мнѣ на разные лады; я носилъ въ себѣ эту тему повсюду, и для меня она была наслажденіемъ, когда я оставался одинъ» [1]). Идея, разработанная Марло, пройдя черезъ кукольную сцену, вызвала новое воплощеніе въ видѣ Гётевскаго Фауста. Роль кукольнаго театра была чисто случайною; но мы всетаки не можемъ отрицать того, что, можетъ быть, благодаря этой случайности, явилось лучшее изъ твореній поэта. Съ другой стороны, зная пьесу, послужившую для Гёте оригиналомъ, мы можемъ видѣть, насколько личность Фауста получила въ его рукахъ новую обработку, насколько сохранила старую форму.

Заканчивая обозрѣніе кукольнаго репертуара въ Россіи въ XVIII вѣкѣ, мы должны упомянуть еще разъ о любимомъ героѣ толпы — о Полишинелѣ или Гансвурстѣ. Къ сожалѣнію, мы не можемъ указать точно, какая пьеса игралась у Цесаревича Павла Петровича; Порошинъ упоминаетъ о ней такъ кратко, что можно лишь догадываться, что это была одна изъ распространенныхъ французскихъ пьесъ, представлявшихъ продѣлки Полишинеля, можетъ быть, очень близкая къ современнымъ арлекинадамъ, не имѣющимъ опредѣленнаго содержанія и являющимся отзвуками когда-то процвѣтавшей comedia dell'arte.

Для вопроса о кукольномъ репертуарѣ интересно также приведенное нами во второй главѣ замѣчаніе князя Долгорукова о маріонеткахъ въ Нижнемъ-Новгородѣ. «Кукольной комедіи не бываетъ безъ рясы» — эти слова наводятъ насъ на мысль: не была ли пьеса, видѣнная княземъ Долгорукимъ, чѣмъ либо въ родѣ извѣстной нѣмецкой кукольной одноактной комедіи—«Hanswurst als Teufelsbanner» [2]) или въ родѣ не менѣе популярной итальянской—«Pulcinella nigromante» [3]). Эта пьеса представляетъ ничто иное, какъ пере-

[1]) *Göthes* Werke. Aus Meinem Leben. T. XXV, стр. 318.—*Ch. Magnin.* Histoire des marionnettes, стр. 326.

[2]) *C. Engel.* Deutsche Puppenkomödien, т. I, тетр. IV.

[3]) *Benedetto Croce.* I teatri di Napoli secolo XV—XVIII. Неаполь. Стр. 690—691; тамъ же

дѣлку извѣстной новеллы Боккачіо, обошедшей всѣ литературы и не разъ служившей, съ болѣе или менѣе существенными измѣненіями, сюжетомъ для многочисленныхъ драматическихъ обработокъ.

Жена добродушнаго и простоватаго фермера, Кунце, заводитъ интрижку съ патеромъ. Этотъ почтенный человѣкъ является, въ отсутствіе мужа, въ домъ къ своей дамѣ сердца и готовится съ ней попировать. Внезапный стукъ нарушаетъ ихъ бесѣду. Входитъ Гансвурстъ—на этотъ разъ странствующій художникъ; онъ проситъ накормить и пріютить его, но хозяйка и патеръ Мёбіусъ безцеремонно его выпроваживаютъ. Гансвурстъ смекаетъ, въ чемъ дѣло, и прячется на дворѣ, ожидая прихода хозяина, который скоро и появляется, давая стукомъ знать о себѣ. Патеръ Мёбіусъ прячется въ сосѣднюю комнату въ печь. Кунце входитъ, ничего не подозрѣвая, и проситъ у жены поѣсть; она отвѣчаетъ, что въ домѣ ничего нѣтъ. Въ это время вторично появляется Гансвурстъ и повторяетъ свою просьбу. Хозяйка боится, какъ бы онъ не выдалъ ее. «Молчи ты,—и я буду молчать»,—говоритъ ей тихонько Гансвурстъ и начинаетъ расписывать, кто онъ такой и что онъ умѣетъ дѣлать. Любопытный хозяинъ проситъ его остаться переночевать и поразсказать о своемъ искусствѣ. «Я умѣю лечить глазныя и зубныя болѣзни, заговаривать лихорадку, у меня есть чудесная мазь отъ всякихъ переломовъ и всякаго рода ранъ; я занимаюсь также и колдовствомъ, умѣю узнавать воровъ, заговаривать огонь, предсказывать будущее, находить клады, вызывать духовъ и ночью ѣздить по воздуху на козлѣ».—«Эхъ кабы мнѣ разокъ что нибудь такое увидѣть!»,—восклицаетъ наивный Кунце. «Я излѣчиваю задумчивость»,—продолжаетъ Гансвурстъ,—«и могу всѣхъ развеселить; когда я бываю на свадьбѣ, на ярмаркѣ, то каждый разъ мои шутки дѣйствуютъ лучше, чѣмъ всякія пилюли и микстуры». Онъ предлагаетъ вызвать чорта. Съ этой цѣлью Гансвурстъ удаляетъ на минуту хозяевъ изъ дому, вызываетъ изъ сосѣдней комнаты патера и вступаетъ съ нимъ въ соглашеніе: подъ видомъ дьявола выпроводить его изъ дому,—иначе бѣдному Мёбіусу грозитъ потасовка отъ ревниваго Кунце. Затѣмъ, онъ зоветъ хозяевъ и ставитъ ихъ въ кругъ; по данному условленному сигналу, показывается патеръ Мёбіусъ, вымазавшій себѣ лицо сажей. Онъ рычитъ, какъ дикій медвѣдь, бѣгаетъ около круга и, по приказанію Гансвурста, приноситъ пищу и вино, заготовленныя хозяйкой, и затѣмъ исчезаетъ... Хозяинъ пораженъ: ему показалось отъ страха, что у вызваннаго чорта были

---

o comedia dell'arte. Вообще о Пульчинеллѣ см. статью *Giacomo Racioppi*. Per la storia di Pulcinella («Archivio storico per le provincie napoletane», т. XV, стр. 1).

и рога, и горящіе глаза, и клыки... Въ благодарность за представленіе онъ даритъ Гансвурсту гульденъ. По уходѣ мужа, жена благодаритъ Гансвурста за избавленіе и обѣщаетъ дать пять гульденовъ,—вѣдь еслибы мужъ засталъ ее съ патеромъ, то непремѣнно убилъ бы его. Гансвурстъ радуется, что эта исторія доставила ему деньги и ужинъ, и удовлетворяетъ свой аппетитъ вкусной колбасой.

Эта пьеса должна была нравиться толпѣ по своей живости и естественности характеровъ дѣйствующихъ лицъ. Гансвурстъ является здѣсь настоящимъ героемъ и проявляетъ свою плутоватую натуру въ изобрѣтеніи удобнаго выхода изъ затруднительнаго положенія неосторожной женщины и женолюбиваго патера. Но, съ другой стороны, не менѣе вѣроятнымъ представляется намъ, что сцена, о которой упоминаетъ князь Долгорукій, есть ничто иное, какъ изображеніе заурядного явленія нашей русской жизни. Еще недавно въ городѣ Торопцѣ на подвижномъ кукольномъ театрѣ выступала фигура монаха... но объ этомъ ниже, когда мы будемъ говорить о репертуарѣ *русскихъ* кукольниковъ и объ ихъ незатѣйливыхъ представленіяхъ.

Подводя итоги всему изложенному въ этой главѣ, мы должны сказать, что почти всѣ пьесы, которыя давались на кукольныхъ театрахъ въ XVIII вѣкѣ и въ началѣ XIX разными заѣзжими «показывателями» и «кунштмейстерами», были отчасти извѣстны изъ представленій настоящихъ живыхъ актеровъ. Въ то время, когда мистеріи, moralités, Staats-und Hauptactionen сошли постепенно со сцены къ концу прошлаго вѣка, кукольный театръ, по преимуществу нѣмецкій, сохранилъ ихъ даже до послѣдняго времени [1]). Такимъ образомъ, кукольный театръ у насъ отражалъ предшествовавшій періодъ въ исторіи драмы. Для зрителей же репертуаръ его былъ доступенъ и понятенъ, какъ, съ одной стороны, по связи съ библейской исторіей, такъ, съ другой, по самому характеру пьесъ, представляющихъ обработки народныхъ легендъ и сказаній. Роль Гансвурста, получившаго у насъ особую окраску, придавала много увлекательности кукольнымъ пьесамъ, и, наконецъ, дѣло дошло до того, что онъ одинъ остался у насъ въ кукольномъ театрѣ, мало пострадавъ отъ ударовъ безпощаднаго времени, унесшаго съ кукольной сцены и Женевьевъ, и Юдиѳей, и Геркулесовъ.

---

[1]) Послѣднія изъ извѣстныхъ намъ записей сдѣланы были въ 1885 году *Краликомъ* и *Винтеромъ*.

V.

Маріонетки въ мистеріяхъ.—Рождественская драма на кукольномъ театрѣ въ Германіи, у словаковъ, поляковъ и бѣлоруссовъ. — Содержаніе представленія шопки и бетлейки; устройство ихъ.

Въ Россіи, въ народной средѣ, не сохранилось почти ничего изъ разсмотрѣннаго нами репертуара заѣзжихъ кукольниковъ; но за то у насъ на югѣ, въ Малороссіи, а также и въ Бѣлоруссіи пустилъ довольно прочные корни одинъ изъ видовъ средневѣковой мистеріи—«вертепъ» [1]). Прежде, чѣмъ приступить къ разсмотрѣнію вертепной драмы на кукольной сценѣ малороссовъ и бѣлоруссовъ, мы остановимся на ея источникахъ, и для этого вернемся нѣсколько назадъ, въ глубь среднихъ вѣковъ, которые изъ литургическихъ обрядовъ выработали мистеріи, эти зачатки европейскаго духовнаго театра. Католическое богослуженіе вызвало цѣлый рядъ разнообразныхъ торжественныхъ зрѣлищъ, процессій и драматическихъ обрядовъ. Среди нихъ особенное развитіе получилъ обычай устраивать въ храмѣ ясли, служащія прототипомъ нѣмецкаго Krippelspiel, польской шопки и южно-русскаго вертепа, съ введеніемъ сюда рѣчей и сценъ—поклоненія трехъ царей, Ирода, издающаго жестокій приказъ избить младенцевъ, несчастныхъ матерей, оплакивающихъ своихъ убитыхъ дѣтей. «Сначала неприкосновенность святыни не допускала людямъ маскироваться въ святыхъ, и ихъ роли въ процессіяхъ исполняли большею частью куклы (автоматы) и *маріонетки*»... «Изъ кантовъ и рѣчей, произносившихся изъ-за алтаря, какъ бы отъ лица Богородицы, Іосифа, пастуховъ, въ то время, когда въ церкви стояли миніатюрныя ясли и куклы, или писанныя изображенія названныхъ личностей, изъ этого первобытнаго рождественскаго обряда постепенно образуется рождественская драма: неодушевленные предметы замѣняются дѣйствующими лицами въ костюмахъ, рѣчи клириковъ, скрытыхъ за алтаремъ,—естественными разговорами актеровъ внѣ его, въ виду набожной толпы; наконецъ, лишь одинъ моментъ поклоненія пастуховъ, изображавшійся дотолѣ, обставляется полнымъ пересказомъ повѣствованія Евангельскаго и, начиная съ Благовѣщенія, вводитъ всѣ аксессуарныя подроб-

[1]) Литература о «вертепѣ» очень богата. Среди массы статей и матеріаловъ отмѣтимъ здѣсь лишь тѣ, которые имѣютъ общій характеръ: *Н. И. Петровъ*. Старинный южно-русскій театръ и въ частности вертепъ. «Кіевская старина», 1882, декабрь.—*П. О. Морозовъ*. Исторія русскаго театра, т. I, стр. 72, 78—88 и др. Здѣсь же указана и литература — большею частью матеріалы. Остальныя указанія см. ниже.

ности—избіеніе младенцевъ, разговоръ Ирода съ волхвами, бѣгство въ Египетъ и т. п.» [1]). Такимъ образомъ, первоначально въ Западной Европѣ мистеріи исполнялись маріонетками. Этотъ родъ театра, къ которому довольно снисходительно относились отцы Западной Церкви, является нѣкоторое время единственнымъ дозволеннымъ для христіанина зрѣлищемъ. Позже и въ вертепную драму—чистую мистерію вошелъ свѣтскій элементъ: серьезное содержаніе ея стало разнообразиться комическими выходками нѣкоторыхъ дѣйствующихъ лицъ, сначала главныхъ, напримѣръ—пастуховъ, одного изъ царей, затѣмъ—дьявола, этого любимца толпы [2]); далѣе стали являться новыя и новыя лица, и комическій элементъ неслышно завладѣлъ главной частью рождественской мистеріи, какъ мы это увидимъ изъ разбора ея текста въ самомъ крайнемъ пунктѣ его развитія—въ малорусской вертепной пьесѣ.

Народъ въ очень древнія времена заимствовалъ у церкви представленія рождественской драмы. Весьма возможно, что церковники сами брали ящикъ съ фигурами Богородицы, Младенца Іисуса, Іосифа и другихъ дѣйствующихъ лицъ и разносили его по домамъ прихожанъ. Содержаніе пьесы очень сходно у всѣхъ сохранившихъ ее народовъ; это указываетъ на общность источника, тогда какъ отмѣны въ текстѣ и расположеніе сценъ является дѣломъ вкуса каждаго показывателя, причемъ можно замѣтить, что каждая національность выработала особый типъ маріонетной пьесы о Рождествѣ Христовѣ, особый варіантъ, въ которомъ и вывела своихъ любимыхъ героевъ. Мы начнемъ съ обозрѣнія вертепа въ Германіи [3]) и постепенно перейдемъ къ его исторіи въ предѣлахъ Россіи.

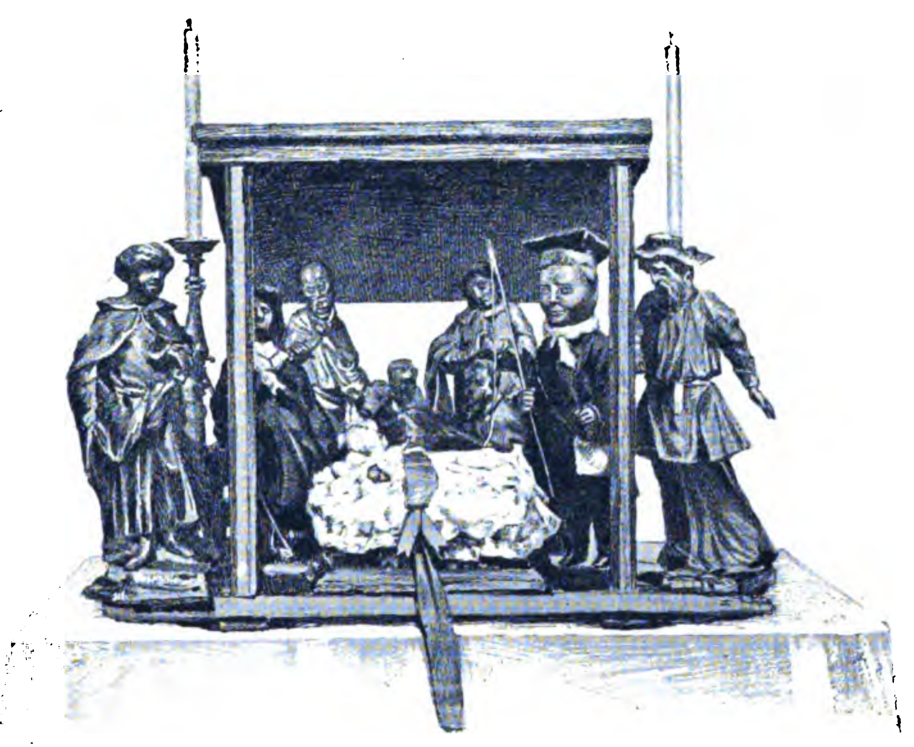
Еще въ недавнее время въ Нижней Австріи церковный сторожъ съ мальчиками, одѣтыми въ красные стихари, носилъ по избамъ ящикъ, называемый обыкновенно: die Christschau. Передняя стѣнка этого ящика снимается, открывая ландшафтъ съ пастухами, охотниками и тремя царями; въ глубинѣ этой маленькой сцены—вертепъ, въ которомъ Дѣва Марія держитъ на рукахъ новорожденнаго Христа; надъ вертепомъ звѣзда и ангелы. Мальчики поютъ: «Вотъ

[1]) *Н. И. Петровъ.* Старинный южно-русскій театръ, стр. 440.

[2]) Отношеніе народа къ дьяволу, появляющемуся въ мистеріи и moralité, прекрасно отмѣчено въ комедіи Бенъ-Джонсона—«Staple of News» (1625 года). *Н. И. Стороженко.* Предшественники Шекспира, примѣчанія, стр. 26—27.

[3]) Тексты нѣмецкихъ рождественскихъ представленій см.: *K. I. Schröer.* Deutsche Weihnachtspiele aus Ungarn. Изданіе 2-е. Вѣна. 1862.—*Aug. Hartmann.* Volksschauspiele in Bayern und Oesterreich-Ungarn. Лейпцигъ. 1880.—Рождественская драма въ Испаніи и Мексикѣ описана *А. Н. Веселовскимъ* (Старинный театръ въ Европѣ, стр. 381—384).

Христосъ пришелъ, грѣхи съ насъ снялъ, отъ дьявола избавилъ дѣтей и весь народъ». Сторожъ объясняетъ все, что видно въ ящикѣ; затѣмъ, мальчики поютъ снова: «Пастухи съ поля идутъ поклониться нашему Христу. Три царя принесли злато, ливанъ и мирру нашему Христу. Идите и вы, и дайте денегъ или чего нибудь нашему Христу». Этимъ и заканчивается представленіе [1]).



Шопка, сохранившаяся въ посадѣ Мышенцѣ, Ломжинской губерніи.
Рисунокъ художника С. П. Попова.

Такой же вертепъ съ неподвижными куклами мы находимъ и въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ, заселенныхъ поляками, такова шопка, описанная въ журналѣ «Висла». На рисункѣ изображена шопка, существующая и понынѣ въ Мышенцѣ, Ломжинской губерніи. На подставкѣ, покрытой бѣлымъ полотенцемъ, стоитъ шопка—хлѣвъ. Впереди видѣнъ Младенецъ Іисусъ въ колыбели, съ которой спускается внизъ лента небесно-голубаго цвѣта, любимаго у курпей. Съ обѣихъ сторонъ колыбели стоятъ два курпя; ближе къ краямъ—два царя, а третій стоитъ на колѣнахъ за колыбелью. Въ глубинѣ шопки—Дѣва Марія и св. Іосифъ; тутъ же находятся волъ и оселъ, форма

[1]) *П. О. Морозовъ.* Исторія русскаго театра, т. I, стр. 73.

которыхъ не даетъ, впрочемъ, яснаго о нихъ представленія. Всѣ эти фигуры—неподвижны, какъ, вѣроятно, и было въ старину, при возникновеніи этого рода зрѣлища, такъ какъ лишь впослѣдствіи фигуры дѣйствующихъ лицъ стали дѣлаться двигающимися. Божья Матерь, Іосифъ и три царя исполнены не дурно, но фигуры курпей—повидимому, работы доморощеннаго художника—сдѣланы очень грубо. Оба они въ полномъ національномъ костюмѣ: кафтанъ темно-бронзоваго цвѣта, такіе же штаны, на шеѣ видна бѣлая рубашка, повязанная ленточкой, у одного — голубаго, у другаго — розоваго цвѣта; оба въ рогатыхъ шапкахъ, которыя носились въ старину, и съ торбами; у одного въ рукахъ дорожный посохъ, у другаго пастушій бичъ [1]).

Куклы въ вертепѣ большею частью бываютъ всетаки подвижныя и дѣйствіе не ограничивается лишь повтореніемъ Евангельскаго текста съ добавленіемъ пѣнія кантовъ. Рождественская драма въ болѣе совершенной формѣ разыгрывалась у чеховъ и у словаковъ [2]). Эрбенъ такъ описываетъ колядованіе съ яслями: «Отъ щедраго вечера до Новаго года молодежь ходитъ по вечерамъ изъ дома въ домъ съ яслями, гдѣ видѣнъ новорожденный Спаситель, спереди его—Іосифъ и Марія, а сзади—быкъ и оселъ. Вертепъ весь сдѣланъ изъ бумаги или дерева и плотно утвержденъ на деревяшкѣ» [3]). Самая пьеса разыгрывается парнями, причемъ нѣтъ недостатка въ комическихъ сценахъ.

Польскій вертепъ, повидимому, не очень отличается отъ чешскаго [4]). Въ Польшѣ онъ появился очень давно, вѣроятно, не позже начала XVI вѣка, и былъ занесенъ сюда духовенствомъ; но когда свѣтскій элементъ взялъ въ представленіи перевѣсъ, то вертепъ (или, какъ онъ называется у поляковъ, Szopka, Jasielka) былъ изгнанъ изъ церкви. Въ 1739 году Т. Чарторыйскій, епископъ Познанскій, запретилъ бернардинамъ, капуцинамъ и францисканамъ въ Познани принимать участіе въ представленіи шопки [5]). У названныхъ здѣсь представителей католическаго монашества шопки обыкновенно отличались особенно красивымъ и богатымъ убранствомъ. Но и частныя лица, по свидѣтельству Голэмбіовскаго, не уступали имъ: такъ у нѣкоего Замойскаго въ Вар-

---

[1]) *K. B. Sk.* Szopka w Myszyncu. «Wisła», 1895, т. IX, тетр. I, стр. 112—113.

[2]) *А. Н. Веселовскій.* Старинный театръ въ Европѣ, стр. 238—241.

[3]) *Karel Jaromir Erben.* Prostonárodní české písně. Прага. 1864. Стр. 43—45.

[4]) О польскомъ вертепѣ лучшая статья Янчука въ журналѣ «Wisła», 1888, т. II, стр. 729—«Szopka w Kornicy».

[5]) *Gołębiowski.* Lud polski, jego zwyczaje, zabobony... Варшава. 1830. Стр. 280.

шавскомъ предмѣстьи, Прагѣ, во время Августа III была знаменитая шопка съ 1000 фигуръ. Вотъ устройство обычной шопки съ подвижными фигурами, ходящими по сценѣ. Ящикъ, вышиною въ сажень, глубиною въ два фута, освѣщаемый изнутри свѣчами; середина его раздѣлена на два этажа, причемъ верхній порою имѣетъ видъ церкви: въ немъ представляется духовная часть драмы. Въ глубинѣ сцены—Марія, ясли, Іосифъ съ жезломъ, изъ котораго вырастаетъ лилія, а въ отдаленіи стоятъ волъ и оселъ; по обѣимъ сторонамъ яслей стоятъ на колѣняхъ пастыри съ подарками. Въ нижней части, служащей для свѣтскихъ сценъ драмы, стоитъ тронъ Ирода. Съ обѣихъ сторонъ—двери для впусканія новыхъ лицъ. Передъ сценой галлерейка, маскирующая щель для просовыванія куколъ, движущихся на проволокѣ [1]).

Въ польской шопкѣ очень мало осталось отъ древней мистеріи: почти все содержаніе ея, какъ увидимъ, составляютъ отдѣльныя сцены и выходы танцоровъ въ національныхъ костюмахъ. На основаніи имѣющихся у насъ подъ руками текстовъ, даемъ общее обозрѣніе представленія, причемъ въ основаніе кладемъ тексты, изданные О. Кольбергомъ [2]), и присоединяемъ къ нимъ недостающія сцены изъ другихъ [3]).

Въ первомъ изъ указанныхъ варіантовъ вертепной пьесы недостаетъ начальныхъ сценъ, поэтому беремъ ихъ изъ втораго, хотя онъ уже носитъ слѣды новѣйшей литературной обработки, и кантычки, распѣваемыя показывателями, сильно отзываются литературными прикрасами въ узко-церковномъ духѣ, чего нѣтъ въ прочихъ польскихъ текстахъ рождественскаго представленія.

Въ глубинѣ сцены, какъ сказано, помѣщается Святое Семейство; на авансценѣ спятъ пастухи. Хоръ поетъ одну или нѣсколько кантычекъ. Пастухъ, по имени Бартекъ, просыпается и произноситъ рѣчь, въ которой жалуется на безсонницу,—его что-то тревожитъ; онъ замѣчаетъ свѣтъ и будитъ товарищей: «Вставайте, Шимонъ, вся деревня тонетъ въ огнѣ!» Но Шимонъ не видитъ сіянія и даже высказываетъ подозрѣніе, не пьянъ ли Бартекъ; пастухи бранятъ Бартка. Въ это время спускается ангелъ и возвѣщаетъ о рожденіи

[1]) «Tygodnik Illustrowany», 1862, т. V, стр. 166.—*O. Kolberg*. Lud. V. Krakowskie Стр. 209.

[2]) *O. Kolberg*. Lud. V. Krakowskie. cz. 1. «Szopka czyli jasiełka», стр. 198—207.

[3]) Тамъ же, стр. 166, перепечатано изъ журнала «Tygodnik Illustrowany» статья *Wlad. Anczyca.—J. K(onopka).* Pieśni ludu krakowskiego. Краковъ. 1840. Стр. 85.—*M. Jańczuk*. Szopka w Kornicy. «Wisła», 1888, кн. II, стр. 729.—*Ignacy Janosińsci*. Jasiełka w Gzybowie. «Zbiór wiadomości do antropologii krajowéj», т. X, отд. 3, стр. 169—186.—*В. Мошковъ*. Шопка въ Варшавѣ. «Баянъ», 1889, № 8.

Христа. Двое пастуховъ распрашиваютъ, гдѣ Родившійся, и, взявъ дары—барана, масла и сыру, уходятъ, а третій, оставшійся на сценѣ, заводитъ споръ съ явившимся жидомъ-корчмаремъ, который не вѣритъ въ рожденіе Христа. Дѣло доходитъ до драки; ихъ разнимаетъ слуга. Пастухи, перейдя въ верхній этажъ, поклоняются Христу. Внизу жидъ пляшетъ съ жидовкой (въ нѣкоторыхъ варіантахъ жидъ пляшетъ передъ казакомъ или паномъ Твардовскимъ). Является горецъ съ женой, казакъ съ казачкой, краковякъ съ краковянкой, уланъ, мадьяръ, спорящій съ артиллеристомъ саперъ. Черный дьяволъ забираетъ жида на рога и уноситъ въ адъ; затѣмъ, дѣлаетъ тоже съ бродячимъ торговцемъ и съ вѣдьмой. Далѣе, онъ встрѣчаетъ школьника, которому задаетъ вопросы: что есть одинъ, два и т. д.; школьникъ удачно отвѣчаетъ и прогоняетъ его (въ нѣкоторыхъ варіантахъ съ дьяволомъ сражается и прогоняетъ его «баба Малиновска», смѣло поражающая его кочергою). Выступаютъ различныя мѣстныя знаменитости, какъ, напримѣръ, въ Корницѣ—извѣстный аферистъ панъ Заблоцкій, экономъ Туринскій, Янъ Кадлубовскій съ женой. Выходитъ мужикъ съ козой; онъ хочетъ прокатиться на козѣ, но та его бодаетъ, и ему приходится обратиться къ жиду-цирюльнику, который ставитъ ему банки и въ вознагражденіе получаетъ палочные удары. Передъ публикою показываются жнецы, поздравляющіе помѣщика съ окончаніемъ сельскихъ работъ, моряки, отправляющіеся въ путь, охотникъ, мазуры, веселящіеся на свадьбѣ. Затѣмъ, духовная часть представленія возобновляется. Царь Иродъ появляется на тронѣ; онъ величается своимъ могуществомъ и силой. Пришедшій гетманъ (или маршалъ) сообщаетъ ему о рожденіи Христа; Иродъ призываетъ раввина и требуетъ подтвержденія этого извѣстія. Старый раввинъ отшучивается, но царь велитъ его заковать и отдаетъ приказъ избить младенцевъ. По сообщенію Конопки, здѣсь появлялась печальная Рахиль, но въ имѣющихся текстахъ эта фигура, какъ и многія другія, уже утрачена. Ироду приносятъ голову его убитаго сына. Появляется смерть; Иродъ торгуется съ нею, но она неумолима и отрубаетъ ему голову. Чортъ уноситъ его тѣло; затѣмъ, возвращается, хвастаетъ своею силой и пляшетъ трепака [1]). Послѣ серьезной части пьесы наступаютъ опять веселыя и разнообразныя шутливыя сцены, чередуясь одна за другой Появляется краковская свадьба; затѣмъ, идетъ сцена: мужикъ въ цирюльнѣ. Онъ входитъ, жалуется на жену, которой ужасно не нравится его сѣдина, и проситъ побрить его. Цирюльникъ говоритъ цѣну. они торгуются; наконецъ, дѣло полажено, цирюльникъ усаживаетъ мужика,

[1]) *M. Jańczuk.* Szopka w Kornicy. «Wisła», 1888, кн. II, стр. 739.

мажетъ ему лицо вмѣсто мыла чернилами и начинаетъ брить. «Ой, какъ вы дерете, чуть зубы у меня изъ'рта не вылетаютъ, поправь бритву»,—кричитъ мужикъ. Цирюльникъ совѣтуетъ ему перемѣнить положеніе—лечь на лавку, тогда бритва будетъ мягче брить. Когда мужикъ исполняетъ совѣтъ, то цирюльникъ бьетъ его [1]). Далѣе, выходитъ капризный шляхтичъ, который хвастаетъ своимъ знаніемъ свѣта,—онъ былъ вездѣ и все видѣлъ. Онъ приказываетъ слугѣ принести яблоковъ... ихъ нѣтъ; вмѣсто миндаля тотъ ему приноситъ рѣзаной рѣпы. Шляхтичъ требуетъ сéребряную табакерку, но, когда слуга приноситъ деревянную, онъ мирится и съ этимъ. Здѣсь же выступаютъ и другія комическія лица: такова «панна изъ Вѣны». Панна горюетъ и жалѣетъ о своемъ житьѣбытьѣ у своей мамы въ Вѣнѣ и сравниваетъ свою прежнюю жизнь съ настоящей. Оказывается изъ ея разсказа, что она прежде спала на полу, на соломѣ, ходила пѣшкомъ, ѣла горохъ и капусту, а теперь спитъ на пуховикахъ, ѣздитъ въ каретѣ, ѣстъ жареныхъ индюковъ. Такъ характеризуетъ вертепная пьеса судьбу заѣзжихъ нѣмцевъ. Въ заключеніе, появляются тирольцы, пожарные, цыгане, разбойникъ, пивоваръ [2]). Въ теченіе представленія на сцену иногда врывается Kopieniak-забіяка съ дубинкой въ рукахъ и производитъ избіеніе несимпатичныхъ почему либо лицъ. Иногда въ эпилогѣ бываетъ сцена, изображающая, какъ старикъ отецъ женитъ сыновей, какъ онъ затѣмъ умираетъ, и сыновья ищутъ у него въ одеждѣ зашитыхъ денегъ, а потомъ мѣряютъ его, чтобы знать, какой ему дѣлать гробъ. Послѣднимъ дѣйствующимъ лицомъ является или капуцинъ, или дѣдъ съ торбой и звонкомъ и проситъ денегъ у зрителей.

Конечно, не всѣ шопки имѣютъ столько фигуръ и не вездѣ показывается столько сценъ; мы выбрали ихъ изъ всѣхъ извѣстныхъ намъ текстовъ, чтобы дать общую картину польскаго рождественскаго представленія, даваемаго на театрѣ маріонетокъ. Сразу замѣтно, что польская шопка сохранила типъ обычной школьной мистеріи: въ ней серьезныя сцены чередуются съ интермедіями, и наряду съ священными лицами выступаютъ придурковатые мужики, хвастливые паны, жиды-лекаря и тому подобныя лица, вызывающія смѣхъ зрителей. Уже г. Янчукомъ въ названной выше статьѣ было замѣчено, что темы интермедій въ рождественской пьесѣ — преимущественно драматизирован-

[1]) Эта и слѣдующая сцены разыгрываются и не маріонетками; см. *Ignacy Janosiński.* Iasiełka w Gzybowie. «Zbiór wiadomości do antropologii krajowéj», т. X, отд. 3, стр. 179.

[2]) Послѣдніе только въ варшавской шопкѣ. *В. Мошковъ.* Шопка въ Варшавѣ. «Баянъ», 1889, № 8.

ные, вѣрнѣе, переложенные въ разговоръ анекдоты, извѣстные и въ старой польской, и въ русской литературѣ допетровскаго періода. Такимъ образомъ, и свѣтская часть представленія, наряду съ изображеніемъ новыхъ явленій, какъ-то: «панны изъ Вѣны», мѣстныхъ героевъ и т. п., заключаетъ въ себѣ много древняго, сложившагося въ періодъ созданія первой духовной части. Въ цитированной выше статьѣ г. Мошкова мы находимъ такое мнѣніе, высказанное ея авторомъ: «Порядокъ представленія... традиціоненъ, несмотря на то, что отдѣльные нумера ничѣмъ не связаны между собою. Если же и вторгаются въ эти представленія понемногу кое-какія новшества изъ современной жизни, то *они отнюдь не вытѣсняютъ* старыхъ, а становятся только дополнительными нумерами» [1]). Изъ всего этого можно согласиться лишь съ однимъ, что отдѣльные нумера не связаны между собою ничѣмъ, вѣрнѣе, что связь, которая въ школьной драмѣ обусловливалась параллелизмомъ дѣйствія драмы и интермедіи, утрачена, и всѣ сцены, переставленныя съ одного мѣста на новое, смяты въ кучу; что же касается мирнаго сожитія старыхъ и новыхъ нумеровъ, то, какъ указано г. Янчукомъ и другими, старый репертуаръ зналъ такіе нумера, которые теперь утрачены, какъ, напримѣръ, сцены съ участіемъ клехи (церковнаго сторожа), любимаго героя старинныхъ польскихъ интермедій [2]).

Насколько свободно развивалась шопка и проходила въ своемъ развитіи самыя различныя ступени, настолько же почти не повезло, наоборотъ, ея свойственницѣ—бѣлорусской бетлейкѣ [3]), тѣсно связанной съ нею своимъ происхожденіемъ и репертуаромъ. Мы знаемъ лишь одно запрещеніе, постигшее шопку, и то относящееся только къ духовнымъ лицамъ,—запрещеніе епископа Познанскаго; на бетлейку же обвиненія во вредномъ вліяніи на народъ сыпались неоднократно, какъ со стороны лицъ духовныхъ, боровшихся съ уніей, такъ и со стороны обличителей добровольцевъ. Мы приведемъ лишь два случая этого рода. Такъ, въ 1863 году авторъ статьи «Очерки бѣлорусскаго Полѣсья» высказалъ мнѣніе, что «вертепъ и звѣзда сочинены латинянами, любящими религіозную аффектацію» [4]). Это послужило поводомъ къ дальнѣйшимъ нападкамъ, и нѣсколько позже нѣкто г. Кульжинскій [5]) напалъ на яселки или

[1]) *В. Мошковъ*. Шопка въ Варшавѣ. «Баянъ», 1889, № 8, стр. 60.

[2]) *K. Wójcicki*. Komedyja Szoltysa z Klechą r. 1646. Teatr starożytny w Polsce. T. II, стр. 127.

[3]) Отъ слова Bethleem, Виѳлеемъ—по обстановкѣ сцены.

[4]) «Вѣстникъ Западной Россіи», 1867, № 10, стр. 10.

[5]) «Душеполезное Чтеніе», 1873, декабрь, стр. 442.

бетлейки и на показывателей ихъ; онъ усердно указываетъ на то, что въ этого рода зрѣлищахъ «нѣтъ ничего назидательнаго, ничего эстетичнаго или художественнаго, кромѣ одного только худаго», и они равно «нравогубительны, какъ и скоморошество» [1]). Отозвавшись съ порицаніемъ о драматическихъ трудахъ Георгія Конисскаго и св. Дмитрія Ростовскаго, г. Кульжинскій, въ довершеніе своей филиппики, прямо утверждаетъ: «Едва ли можно сомнѣваться, что *запрещеніе* ихъ *было бы побѣдою въ области нашей цивилизаціи* вообще, не говоря уже о томъ, что въ дѣлѣ обрусенія этого края, этотъ запретъ не остался бы безъ добрыхъ послѣдствій» [2]). При такомъ отношеніи къ единственному виду народнаго театра, не удивительно видѣть постепенный его упадокъ, замираніе и, наконецъ, полное исчезновеніе этого интереснаго остатка старины. По словамъ П. А. Безсонова [3]), одного изъ первыхъ безпристрастныхъ русскихъ записывателей бѣлорусской старины, на Бѣлой Руси до послѣдняго польскаго возстанія 1863 года не было порядочнаго околодка, на который не приходилось бы хотя по одному такому кукольному театру, или изстари унаслѣдованному, или заново устроенному въ теченіе филипповокъ; почти не было мѣстности, гдѣ бы хоть разъ въ коляду не отправлено было это представленіе въ томъ или другомъ видѣ. По словамъ другихъ лицъ, писавшихъ о бетлейкѣ, за послѣднія 20 лѣтъ это любимое святочное увеселеніе почти совсѣмъ вывелось, и лишь кое-гдѣ доживаетъ въ жалкихъ остаткахъ. Конечно, тутъ играла главную роль сила времени и движеніе цивилизаціи, но, тѣмъ не менѣе, и на долю выше характеризованныхъ гонителей бетлейки падаетъ отчасти вина въ ея исчезновеніи.

Обратимся теперь къ устройству ея и постараемся на основаніи записей представить общую характеристику представленія бѣлорусской бетлейки [4]).

Устройство самаго театра—незамысловато. Это ящикъ со стеклышками, а иногда и безъ нихъ, просто съ подымающейся переднею стѣнкой. Полъ покрытъ заячьей шкуркой, чтобы не было видно прорѣзовъ, по которымъ кукольникъ водитъ своихъ деревянныхъ, украшенныхъ пестрыми лоскутками куколъ. Обстановка внутри театра та же, что и въ польской шопкѣ, лишь

[1]) Тамъ же, стр. 448.

[2]) Тамъ же, стр. 450.

[3]) *П. Безсоновъ.* Бѣлорусскія пѣсни. Москва. 1871. Стр. 99.

[4]) Вертепъ въ Могилевѣ. «Могилевскія Губернскія Вѣдомости», 1866, № 4, стр. 26—29.—*Вл. Ос—цкій.* Бѣлорусскія письма. «Новости», 1883, № 102 (перепечатано въ «Кіевской Старинѣ», 1883, № 12).—*С. Тимофеевъ.* Остатки вертепной драмы въ Смоленской губерніи. «Смоленскій Вѣстникъ», 1887, №№ 150—153.—*П. О. Морозовъ.* Исторія русскаго театра, т. I, стр. 85 (литература и пересказъ по Безсонову).

иногда задняя стѣнка верхней сцены изображаетъ иконостасъ. Бетлейка или яселки сопровождаются музыкантами, играющими на скрипкѣ или дудѣ. Представленіе начинается выходомъ куклы, изображающей пономаря, который зажигаетъ свѣчи; сопровождающіе бетлейку парни поютъ тропарь Рождеству. На верхней сценѣ ангелы поклоняются Младенцу Іисусу; Адамъ и Ева въ жалостныхъ стихахъ оплакиваютъ свое паденіе, бывшее причиной пришествія Христа въ міръ. Далѣе, является пастухъ съ пастушкой; затѣмъ, царь Давидъ съ гуслями прославляетъ Христа. Послѣ этого дѣйствіе переносится на нижнюю сцену. Царь Иродъ всходитъ на тронъ и говоритъ о странной новости, дошедшей до него, будто родился Царь Іудейскій; онъ призываетъ трехъ волхвовъ, идущихъ въ Виѳлеемъ, и приказываетъ имъ разсказать о родившемся Христѣ. Они удаляются поклониться Христу и переходятъ на верхнюю сцену. Послѣ обычнаго поклоненія, Богоматерь съ Младенцемъ и Іосифъ уѣзжаютъ на ослѣ. Иродъ приказываетъ избить младенцевъ; плачъ Рахили о дѣтяхъ. Является смерть и отсѣкаетъ голову нечестивому царю. Начинается пляска куколъ подъ музыку и различныя комическія сцены. Сначала, маршируютъ пѣшіе и конные солдаты, появляются «гишпаны», дивчина пляшетъ съ парубкомъ, Антонъ ведетъ козу, разбойникъ бьетъ жида, мужикъ выводитъ медвѣдя, жидъ и жидовка пляшутъ, припѣвая игривые куплеты. Затѣмъ, появляется унылый цыганъ, который ищетъ жену и спрашиваетъ у зрителей: «Господа мои, почтеннѣйшая публика! Не видѣлъ ли кто изъ васъ моей цыганки? Она отъ меня ушла и двѣнадцать дѣтей оставила! Какъ быть, съ кѣмъ жить?»... Выходитъ цыганка и кланяется мужу; этотъ грозно спрашиваетъ ее: «Гдѣ ты была?»— «Была я на чужой сторонѣ, много подарковъ тебѣ принесла», — отвѣчаетъ она. Цыганъ не вѣритъ ей и начинаетъ колотить ее по чемъ попало къ великому удовольствію публики. Супруги, наконецъ, мирятся и уходятъ. Цыганъ возвращается и разыскиваетъ своего товарища, цыгана Сигнея, который мѣняетъ лошадей на городской площади; является Сигней на брыкающейся лошади, и оба цыгана убѣгаютъ. На сцену выступаютъ солдаты, пьющіе у корчмаря; одинъ изъ нихъ опивается, другой бьетъ корчмаря, душу котораго уносятъ черти. Далѣе, выводится простоватый мужикъ Мацѣй (Матвѣй), съ подвязаннымъ брюхомъ; онъ жалуется и охаетъ: «Вотъ, мои паночки, быу я у пана Барановскаго на куцьи (кутьѣ), да якъ подъѣу куцьи, такъ ня могу сопци!.. Што моя Ульяна ни робила и горщокъ на пупѣ становила, да и тое не помогло, да яще горшь прилягло»... Ему насовѣтовали массу лекарствъ, но ничто не помогло. «Вотъ кабъ нашоуся дохторочекъ, да полячиу мой животочекъ—

отдау бы яму и торбочку, и мяшочокъ!»... Докторъ является и, узнавъ, что̀ болитъ у мужика, велитъ ему ложиться: «Кладися, мужикъ. Якъ тебе зовуць?»—«Мацѣй». Тогда докторъ бьетъ его палкой и приговариваетъ: «Поцѣй (потѣй), пане Мацѣй!» Мужикъ вскакиваетъ и хочетъ отплатить за такое леченіе, но доктора и слѣдъ простылъ. «А, лихо твоей мацяри! Напоцѣу, намацѣу, да й самъ къ чорту поляцѣу! Вотъ кабъ догнау, вотъ бы у плечки нагрукотау (наколотилъ)». Подобныя же комическія сцены разыгрываются между хлопомъ, дурачащимъ пана, учителя и доктора. Затѣмъ, выступаетъ хитрая жена, обманывающая мужа и терпящая отъ него побои или же сама наказывающая его за пьянство въ корчмѣ. Изъ драматизированныхъ старинныхъ повѣстей и сказокъ разыгрывалась сцена бесѣды Соломона и Морольфа [1]), въ которой Морольфъ является хитрымъ, пронырливымъ существомъ.

Какъ видно изъ обозрѣнія, представленіе бѣлорусской бетлейки рознится отъ польской шопки лишь въ отдѣльныхъ сценахъ, самое же содержаніе порой почти тождественно, особенно въ католическихъ приходахъ. Мѣняется число сценъ и куколъ, но религіозная часть представленія остается ядромъ пьесы. Однако, по своему типу бѣлорусское представленіе является дальнѣйшимъ шагомъ въ развитіи рождественской драмы: въ немъ свѣтскія сцены пытаются выдѣлиться изъ общаго строя пьесы и занять то независимое положеніе, котораго онѣ достигли окончательно лишь въ малорусскомъ вертепѣ. Отчасти подъ вліяніемъ послѣдняго, нѣкоторые тексты представленія бетлеекъ уклоняются отъ своего болѣе распространеннаго типа и подходятъ по содержанію къ вертепному представленію, какъ, напримѣръ, вертепъ въ Духовщинѣ, Смоленской губерніи, куда онъ, какъ извѣстно, занесенъ изъ Малороссіи [2]).

VI.

Малорусскій вертепъ; время его появленія въ Южной Россіи. — Извѣстные тексты: Маркевича и Галагана.—Содержаніе вертепной пьесы по сводному тексту.—Источники вертепнаго представленія.

О времени появленія вертепа въ Южной Россіи мы не имѣемъ никакихъ извѣстій; но въ XVI вѣкѣ онъ уже существовалъ, и къ этому времени отно-

[1]) Первая печатная польская книга. Извѣстная западная обработка апокрифа о Соломонѣ и Китоврасѣ см. у *А. Н. Веселовскаго.* Изъ исторіи литературнаго общенія Востока и Запада. Славянскія сказанія о Соломонѣ и Китоврасѣ и западныя легенды о Морольфѣ и Мерлинѣ. Спб. 1872.

[2]) *А. Тарнавскій.* Вертепъ въ Духовщинѣ. «Кіевская Старина», 1883, мартъ.

сится первое о немъ извѣстіе. Е. Изопольскій, описавшій вертепное представленіе, видѣлъ въ Ставищахъ одинъ вертепъ, который имѣлъ надпись: «року Христусового 1591 збудованы», и другой, помѣченный 1639 годомъ [1]). Народъ относитъ возникновеніе вертепа къ незапамятнымъ временамъ и разсказываетъ слѣдующую легенду: какой-то украинскій царь хотѣлъ жениться на королевнѣ изъ далекой страны и, желая показать ей видъ и обычаи своихъ подданныхъ, велѣлъ построить вертепъ, въ которомъ показалъ ей важнѣйшія религіозныя событія исповѣдуемой имъ христіанской вѣры и домашніе обычаи украинцевъ. Другое же народное сказаніе относитъ возникновеніе вертепа еще въ болѣе сѣдую древность—ко временамъ земной жизни Спасителя, котораго занимали въ дѣтствѣ представленіемъ въ вертепѣ [2]). Это свидѣтельствуетъ о томъ, что народъ привыкъ видѣть въ вертепѣ нѣчто священное, тѣсно связанное съ религіей и чтимой имъ стариной. Возникъ малорусскій вертепъ, какъ и другія подобныя рождественскія пьесы, въ церковно-школьной обстановкѣ и скоро сталъ достояніемъ школьниковъ, развозившихъ его по дворамъ и получавшихъ за представленіе деньгами или натурой. О студентахъ Академіи, какъ о показывателяхъ вертепа, упоминаетъ митрополитъ Евгеній и сообщаетъ, что ими разыгрывались Рождество и Воскресеніе Христово; но позже они передали вертепъ цеховымъ мастерамъ, а вмѣсто того стали представлять діалоги и произносить поздравительныя рѣчи [3]). Странствующіе бурсаки разносили вертепъ по городамъ и мѣстечкамъ, знакомя съ нимъ народныя массы. Такіе бурсаки зашли однажды (въ 1770 годахъ) къ прадѣду Г. П. Галагана въ его имѣніе Сокиринцы, Прилукскаго уѣзда, Полтавской губерніи. Принятые съ сочувствіемъ они устроили у него вертепъ и передали текстъ и музыку [4]). Къ сожалѣнію, Г. П. Галаганъ не сообщилъ полнаго текста, а далъ лишь подробный его пересказъ. Однако, Н. И. Петровъ имѣлъ возможность сличить текстъ Галагана съ извѣстнымъ ранѣе текстомъ Н. Маркевича [5]); въ дальнѣй-

---

[1]) *E. Izopolski.* Dramat werterpowy o śmierci. «Ateneum» (*J. Kraszewskiego*), 1843, т. III, отд. 3, стр. 60—68.

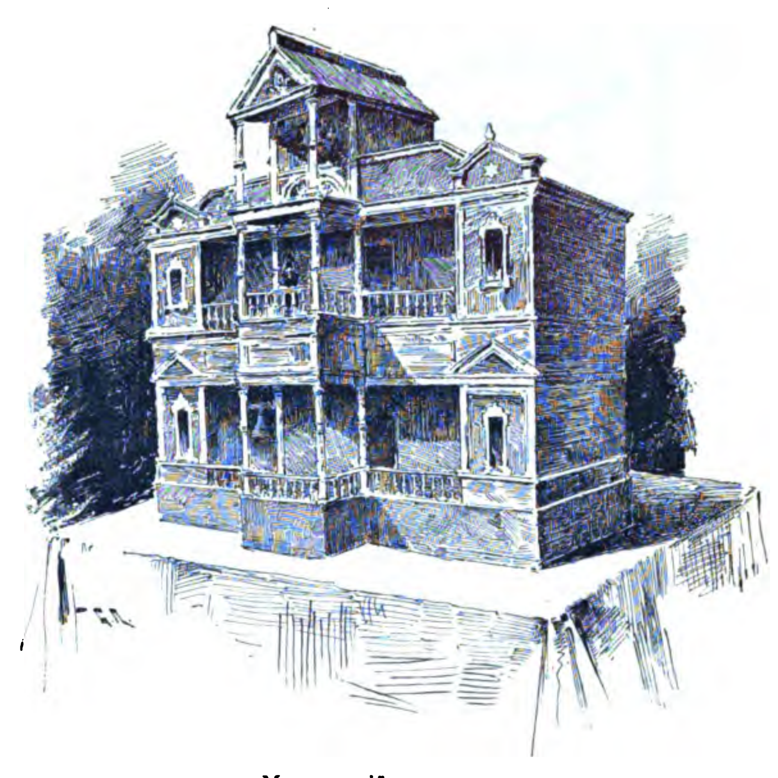
[2]) Тамъ же, стр. 67.

[3]) *Митрополитъ Евгеній.* Описаніе Кіево-Софійскаго собора. Кіевъ. 1825. Приложенія, стр. 216.

[4]) *Г. П. Галаганъ.* Малорусскій вертепъ. Съ предисловіемъ *Н. И. Житецкаго* и съ приложеніемъ напѣвовъ. «Кіевская Старина», 1882, октябрь, стр. 9; отсюда же заимствуемъ и рисунокъ малорусскаго вертепа.

[5]) *Н. Маркевичъ.* Обычаи, повѣрья, кухня и напитки малороссіянъ. Кіевъ. 1870. Стр. 27—65; текстъ кое-гдѣ испорченный и неполный.

шемъ изложеніи мы воспользуемся нѣкоторыми его выводами, изложенными въ статьѣ: «Старинный южнорусскій театръ» [1]). Лучшіе списки, извѣстные намъ, это названные выше—Маркевича и Галагана; остальныя статьи даютъ либо краткіе пересказы, либо отрывки, а то—только упоминаніе о когда-то видѣнномъ вертепномъ представленіи [2]), которое порою разыгрывается не куклами, а людьми [3]). Вертепная пьеса раздѣляется на двѣ части—духовнаго и свѣтскаго характера; первая—обычная рождественская мистерія, вторая—выдѣлившіяся изъ ея состава веселыя интерлюдіи.



Малорусскій вертепъ.
Рисунокъ художника С. П. Попова.

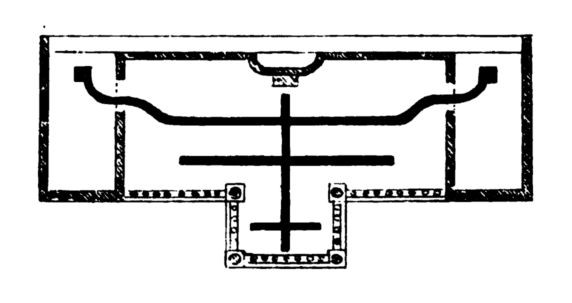
Самый вертепъ-театръ, гдѣ происходитъ представленіе, по описанію Г. П. Галагана, имѣетъ видъ небольшаго домика, раздѣленнаго на два яруса; «за задней стѣной этого домика дѣйствуетъ скрытый исполнитель представленія; онъ водитъ куклы и фигуры по путямъ прорѣзаннымъ въ полу театра и говоритъ за нихъ различными голосами, сообразно ролямъ дѣйствующихъ лицъ. Весь вертепъ имѣетъ 2 аршина съ 1 вершкомъ въ вышину и $1^1/_2$ аршина въ ширину». Верхній ярусъ его, какъ въ польскомъ и бѣлорусскомъ вертепахъ (т. е. въ шопкѣ и въ бетлейкѣ), посвященъ изображенію Святаго Семейства

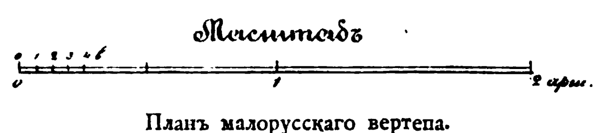
---

[1]) «Кіевская Старина», 1882, декабрь, стр. 438—480.

[2]) *О. Пч.* Отживающая или начальная форма вертепной драмы. «Кіевская Старина», 1883, апрѣль, стр. 903—905.—Къ вопросу о вертепной комедіи на Украйнѣ см. тамъ же, 1883, декабрь, стр. 547—555.

[3]) *Катетовъ.* Два святочные вечера среди малороссовъ. «Газета Гатцука», 1880, № 52.





Планъ малорусскаго вертепа.

и дѣйствіямъ, сопровождающимъ явленіе Христа; въ нижнемъ—изображается судьба Ирода и рядъ сценъ изъ народной малорусской жизни.

Дѣйствіе начинается въ верхнемъ ярусѣ вертепа; обстановка и лица тѣ же, что и въ польской шопкѣ. Представленіе открывается хоровымъ пѣніемъ:

Пѣнію время и молитвѣ часъ;
Христе рожденный, спаси всѣхъ насъ.

По окончаніи пѣсни, въ нижнемъ ярусѣ выходитъ пономарь, въ подрясникѣ и съ косою; онъ приглашаетъ возвѣстить о рожденіи Христа и звонитъ въ колокольчикъ, повѣшенный между колоннами. Хоръ все время поетъ канты, прерываемые разговоромъ пастуховъ, въ чубахъ, съ усами, въ народномъ малорусскомъ одѣяніи, являющихся поклониться Христу; одинъ изъ нихъ несетъ подъ мышкой ягненка:

Отъ-се-жъ и мы, паниченьку, до вашоі таки мості,
Якъ самъ бачишъ, Грицько съ Прицькомъ припхалися въ гості...
И ягнятко принесли изъ сільскаго стада,
Нехай буде здорова вся наша громада!

Они поютъ колядку: «Нова рада стала...» и пляшутъ затѣмъ, приговаривая: «зуба зуба на сопилку».

Хоръ поетъ: «Днесь Иродъ грядетъ во своя страны...». И царь Иродъ, предшествуемый воинами, входитъ на нижнюю сцену и садится на тронъ; онъ одѣтъ въ порфиру и съ короной на головѣ, а воины въ солдатскихъ мундирахъ и въ каскахъ. Появляются цари и происходитъ извѣстный разговоръ, причемъ Иродъ говоритъ голосомъ важнымъ, рѣчью оффиціальною, съ примѣсью церковно-славянскихъ словъ, а цари отвѣчаютъ ему самымъ смиреннымъ тономъ. Цари переходятъ наверхъ, поклоняются Христу, получаютъ отъ ангела приказаніе не ходить къ Ироду и удаляются.

Дѣйствіе продолжается на нижней сценѣ. Иродъ гнѣвается на обманувшихъ его царей и велитъ избить младенцевъ. Хоръ поетъ: «Перестань рыдати,

печальная мати!...». Во время исполненія этой пѣсни воинъ вводитъ Рахиль съ малымъ ребенкомъ на рукахъ; она одѣта по малорусски, съ «наміткой» на головѣ, въ плахтѣ и запаскѣ. Рахиль готова «замѣнить смерть младенца собою», но Иродъ неумолимъ; воинъ, по его приказанію, поднимаетъ дитя на копье и уходитъ съ нимъ, а Рахиль, рыдая, мечется по сценѣ и осыпаетъ Ирода проклятіями. Воинъ выталкиваетъ ее. Оставшись одинъ, Иродъ въ раздумьи начинаетъ помышлять о смерти, которая его должна постигнуть; онъ приказываетъ воинамъ стать у порога и не пускать ее. Хоръ поетъ пѣсню, возвѣщающую о приближеніи смерти,—и вотъ является страшная гостья, изображаемая въ видѣ скелета съ косою. Она вызываетъ на помощь чорта (съ выпученными глазами, чернаго, съ хвостомъ, рогами и черными крыльями), являющагося съ крикомъ: «гу, гу, гу!» [1]); онъ, узнавъ, въ чемъ дѣло, велитъ сестрѣ своей, смерти, поднять косу и убить Ирода, который напрасно говоритъ о своей славѣ и силѣ. Чортъ подходитъ къ убитому Ироду, заключаетъ его въ свои объятія, со словами:

Друже мій вірный, друже прелюбезний!
Довго ждавъ я тебе въ глубочайшій бездні...

и тащитъ въ адъ; при этомъ за стѣною вертепа хоръ или одинъ голосъ произноситъ нравоученіе:

Отъ-такъ беруть, а такъ несуть роскошниківъ сёго світа,
Понеже вони не могуть отдать передъ Богомъ одвіта...

Сравнивая эту часть малорусскаго вертепнаго дѣйства съ польскими и бѣлорусскими текстами, мы замѣчаемъ, что при общемъ содержаніи есть и оригинальные черты: хоры, порою близкіе къ польскимъ кантычкамъ, иногда совершенно не похожи на нихъ, какъ по формѣ, такъ и по содержанію; рѣчи дѣйствующихъ лицъ также буквально не сходятся съ польскими текстами. П. О. Морозовъ по этому случаю высказываетъ предположеніе [2]), что малорусское вертепное дѣйство, въ томъ видѣ, въ какомъ мы его знаемъ, составлено учениками Кіевской Академіи во времена сравнительно позднѣйшія, не ранѣе начала XVIII вѣка,—составлено по образцу и подъ вліяніемъ польскаго вертепа [3]), но такъ, что это вліяніе сказалось лишь въ общемъ складѣ дѣй-

[1]) Обычный крикъ чертей въ мистеріяхъ и интерлюдіяхъ; см. выше появленія чертей въ нѣмецкихъ кукольныхъ пьесахъ.

[2]) *П. О. Морозовъ.* Исторія русскаго театра, т. I, стр. 79. 86

[3]) Мы не считаемъ возможнымъ принять на вѣру мнѣніе о происхожденіи вертепной пьесы непосредственно; это мнѣніе было высказано въ «Кіевской Старинѣ», 1883, декабрь, стр. 549.

стихи, подробности же явились оригинальными. Это соображеніе подтверждается тѣмъ, что языкъ дѣйства отличается почти полнымъ отсутствіемъ полонизмовъ; въ силлабическомъ стихѣ также нѣтъ той правильности и однообразія, которыми отличаются польскіе вирши и кантычки; наконецъ, расположеніе содержанія указываетъ на большую свободу авторовъ отъ теоріи, господствовавшей въ латинскихъ школахъ Польши XVI—XVII вѣка. Вторая, совершенно выдѣлившаяся часть вертепнаго дѣйства показываетъ, что авторы его не стѣснялись условными рамками мистеріи и школьной драмы.

Переходимъ къ этой второй части, хотя и соотвѣтствующей веселымъ сценамъ шопки, однако, представляющей также самостоятельную обработку сценъ, преимущественно взятыхъ изъ народной жизни. Героемъ ихъ является запорожецъ, любимецъ народа; его появленію предшествуетъ рядъ мелкихъ сценокъ. На этой части мы остановимся подробнѣе и прослѣдимъ ее по явленіямъ.

1) «Дідъ и баба» появляются на сценѣ, одѣтые въ крестьянское платье. «Отъ теперъ же и мы, бабусенько, дождалися, якъ Ирода не стало»,—говоритъ дѣдъ и приглашаетъ молодицу потанцовать; та сначала отказывается, но, наконецъ, соглашается, и они пляшутъ подъ пѣсню: «Ой підъ вишнею, підъ черешнею...» [1]).

2) Во время пляски на сцену неожиданно является солдатъ, въ мундирѣ временъ Александра I, и «производитъ порядки»:

Кой васъ чортъ здѣсь развеселилъ?
Вѣдь тотчасъ потащу къ офицеру,
Чтобы вы знали христіанскую вѣру!

Дѣдъ съ бабой удаляются, а солдатъ рекомендуется зрителямъ:

Я солдатъ простой, не богословъ,
Не знаю красныхъ словъ;
Хотя я отечеству суть защита,
Да спина въ меня вбита.
Читать и писать не вмѣю,
А говорю, што разумѣю...

и произноситъ на ломаномъ великорусскомъ нарѣчіи нескладное повѣствованіе о Рождествѣ Христовомъ и объ Иродѣ [2]).

---

1) *Маркевичъ*, явл. 1; *Галаганъ*, стр. 16.

2) *Маркевичъ*, явл. 2; *Галаганъ*, стр. 17.

3) Къ солдату является «красавица Дарья Ивановна»; послѣ взаимныхъ привѣтствій, эта пара танцуетъ подъ «камаринскую»... Но раздается звукъ барабана, и солдатъ покидаетъ свою любезную «на всегда» [1]).

4) На смѣну ему выходитъ гусаръ—венгерецъ; по замѣчанію Г. П. Галагана, въ вертепѣ это типъ смѣшанный — не то мадьярскій, не то сербскій; вѣроятно, такъ называемый, ново-сербскій пикинеръ, какъ можно заключить изъ нѣкоторыхъ его словъ. Онъ произноситъ:

Терентетъ басá, мáленька басá и вéлко басá,
Мóя пóля, мóя вóда, мóе блáто, мóе злáто
Мóе све!...

Къ нему выходитъ мадьярка; они цѣлуются и танцуютъ подъ пѣсню: «Гусаръ коня наповавъ...» [2]).

5) Выѣзжаетъ цыганъ верхомъ на клячѣ; онъ приговариваетъ непонятныя слова и хвалитъ лошадь:

Якъ біжить, ажъ дрожить,
Якъ впаде, то й лежить!

При этихъ словахъ кляча падаетъ, а цыганъ летитъ на землю и, поднявшись, сыплетъ характерными цыганскими проклятіями:

...Побила бъ тебе нещаслива година,
Пре-пре-прекаторжнаго ты батька скотина!
Щобъ тобі ні стрило, ні брило,
Щобъ тебе на світі не було!
Одинъ-однимъ зубъ держався,
Та й той теперъ у снігу зостався!

Онъ, однако, обращается къ зрителямъ и предлагаетъ смѣнять клячу; правда у нея видны всѣ ребра, но это ничего—можно поправить; а что брыкается—такъ люди будутъ бояться; за то бѣгаетъ хорошо. Онъ бьетъ ее и гонитъ «до шатра» [3]).

6) Голодный цыганъ мечтаетъ о жареной капустѣ съ сальцемъ—хоть бы губы помазать. Приходитъ сынъ и зоветъ его: «Иди, батьку, кличе мати вечеряти!»—«А що тамъ добраго, сынку, варили?» — «Казала мати: нічого».—«А хлібъ же е?»—«Де бъ вінъ взявся? нема!»—«Такъ дарма! Вечеряйте собі

---

[1]) *Галаганъ*, тамъ же.

[2]) *Маркевичъ*, явл. 7; *Галаганъ*, стр. 17.

[3]) *Маркевичъ*, явл. 4; *Галаганъ*, стр. 18.

на здоровье»,—отвѣчаетъ сыну цыганъ,—«а я зъ добрыми людьми погомоню!» [1]).

7) Является печальная цыганка съ кувшиномъ; она сообщаетъ мужу, что собака съѣла поросенка и «паску» и вынюхала перецъ изъ щей. Цыганъ не вѣритъ женѣ; она даетъ мужу пощечину за высказанное недовѣріе. Цыганъ въ отместку грозится такъ залатать ей спину, что шкура будетъ трещать; жена смиряется и приноситъ мужу «борщику въ поливянімъ горщику». Цыганъ пьетъ изъ кувшина съ жадностью, потомъ отплевывается и начинаетъ бранить ее:

Побила бъ тебе година лихая!

Така твоя страва, якъ и ты—дурная!

Борщъ твій похожій на ракову юшку (вода, гдѣ варились раки).

Цыганка отвѣчаетъ:

Кидала, мій миленькій, цибулю й петрушку,

А ще для свого господаря

Кусокъ сала изъ комаря!

Цыганъ съ цыганкой пляшутъ подъ веселую музыку и поютъ пѣсню, состоящую изъ вопросовъ и отвѣтовъ [2]).

8) Вслѣдъ за цыганомъ является польскій панъ, въ кунтушѣ съ рукавами на вылетъ, на головѣ у него конфедератка; это тотъ же «zawiesisty polonus», котораго мы видѣли въ польской шопкѣ, но здѣсь онъ выступаетъ уже не въ столь героичномъ видѣ. Онъ по польски обращается къ сопровождающему его мальчику слугѣ и ругаетъ гайдамаковъ, затѣмъ, обращаясь къ зрителямъ, начинаетъ хвастать, какъ и въ польской шопкѣ, своими похожденіями и, наконецъ, велитъ мальчику позвать свою «коханку» [3]).

9) По варіанту Галагана [4]), жена (коханка) является сама и они начинаютъ танцовать краковякъ; сзади пана мальчикъ танцуетъ также. Панъ натыкается на него, падаетъ и грозится забить его батогами. Жена остерегаетъ его: «Пойдемъ со мною, тебя убьютъ гайдамаки»; но заносчивый панъ расходился, не слушаетъ совѣта жены и говоритъ:

Co ty nie edukowana kobiéto mówisz?

Jak Boga kocham, jeden trzydzieści hajdamak zabiję!

---

[1]) *Маркевичъ*, явл. 5; *Галаганъ*, стр. 19.

[2]) *Маркевичъ*, явл. 6; *Галаганъ*, стр. 19.

[3]) *Маркевичъ*, явл. 8.

[4]) Стр. 21—22.

Здѣсь, по замѣчанію Галагана, происходитъ сцена весьма характеристическая; только успѣлъ полякъ вымолвить свои хвастливыя слова, какъ раздается за сценой пѣсня запорожца:

Та не буде лучше,
Та не буде крашче,
Якъ у насъ та на Украіні!
Що немае жида,
Що немае ляха:
Не буде изміни... [1])

«Трудно было бы ожидать отъ маленькаго, скромнаго театра маріонетокъ такой знаменательной и характерной сцены»,—говоритъ Г. П. Галаганъ.—«Чрезвычайно умѣстны звуки этого величаваго и глубоко народнаго напѣва короткой исторической пѣсни, похожей скорѣе на всенародный возгласъ Южной Руси, проносившійся по ней отъ края до края всякій разъ послѣ того, какъ народъ кровью и страданіями хоть на время отстаивалъ отъ захватовъ Запада свою русскую народность и восточное благочестіе....»,—продолжаетъ онъ. Заслышавъ пѣсню, хвастливый полякъ тотчасъ убѣгаетъ [2]).

10) Наконецъ, появляется давно жданный зрителями народный герой—запорожецъ. Онъ гораздо крупнѣе всѣхъ другихъ куколъ вертепа; одѣтъ онъ въ широкіе красные шаровары и синюю куртку, обшитую галуномъ; въ правой рукѣ у него булава; съ выбритой головы виситъ чуприна. Это смѣлый, ничего не боящійся вояка, грубый, но полный природнаго малорусскаго юмора. Выйдя на сцену, онъ машетъ рукой въ ту сторону, куда убѣжалъ полякъ, и говоритъ: «На, на! махнувъ, мовъ паньскій хортяга, або опареный песъ!... Що то за народъ изъ ихъ пресмілый, що самъ и въ огонь не вскочить, хиба его силою впрешъ!...». Въ длинномъ монологѣ, сохранившемся лишь въ текстѣ Галагана и отзывающемся, по мнѣнію Н. И. Петрова, большой стариной, запорожецъ представляется зрителямъ и характеризуетъ жизнь казака запорожца, бездомнаго рыцаря, по которомъ ни одна живая душа не заплачетъ. Теперь онъ уже устарѣлъ, сила покинула его, а было время, билъ онъ ляховъ — и рука не затекала... Онъ не боится смерти; ему жаль только, что некому будетъ схоронить его тѣло въ степи,—ни татаринъ, ни полякъ не посмѣютъ подступить къ его трупу,—развѣ звѣри стащутъ его кости въ байракъ. Онъ, однако, бодрится,—его сабля не заржавѣла еще и при немъ и его мушкетъ: «Да якъ

[1]) Варіантъ: «не буде Уніи».

[2]) *Маркевичъ*, явл. 9; *Галаганъ*, стр. 21—22.

и лукъ натягну, брязну тетивою, то мусить съ поля втікать ханъ крымській зъ ордою....» [1]).

11) Онъ играетъ на бандурѣ, и на звонъ ея выходитъ спутница запорожца-гуляки — шинкарка Феська; онъ здоровается съ ней, начинаетъ заигрывать и проситъ ее поцѣловать его въ «крутой усокъ» и въ чуприну. Затѣмъ, заставляетъ ее цѣловать бандуру (Маркевичъ) и булаву (Галаганъ) и велитъ ей плясать, грозя задать «прочухана». Наконецъ, Феська ему надоѣдаетъ и онъ прогоняетъ ее булавой. За это она насылаетъ на него двухъ змѣй, которыя кусаютъ его; онъ кричитъ и зоветъ цыганку поворожить [2]), обѣщаясь отблагодарить ее.

12) Цыганка является, объясняетъ, что виной случившагося была Феська, и начинаетъ читать заговоръ—какъ разъ въ обратномъ смыслѣ:

Ходила цыганка по горахъ, по долинахъ,
Носила пісокъ на вилахъ;
Скільки на вилахъ сдержиться пуху,
Стільки въ тобі, козаченьку, духу...

Несмотря на «вывороченный» заговоръ, казакъ выздоравливаетъ; на радостяхъ онъ танцуетъ съ цыганкой, и, затѣмъ, она приступаетъ съ требованіемъ платы: «Не жалуй, батеньку, копіечки, та дай дві».—«Що ты, цыганко, кажешъ? Бо якъ просять, то не дочуваю». Цыганка повторяетъ просьбу; запорожецъ удивляется: «Да на що тобі?»—«Я бъ собі рыбки купила»,—отвѣчаетъ она. «А може бъ ты и товченики іла?»—«Та іла бъ, та де-то ихъ узять!»—«Чому ты мені давно не сказала!»,—восклицаетъ запорожецъ,—«я бъ тобі оцю повну пазушину наздававъ. Отъ тобі товченики!»,—приговариваетъ онъ и бьетъ цыганку [3]).

13) Утомившись отъ пляски, онъ хочетъ напиться, подходитъ къ боковой двери, гдѣ предполагается шинокъ Феськи, и начинаетъ сначала ласково просить ее, чтобъ открыла дверь, потомъ сердится и, наконецъ, высаживаетъ дверь лбомъ [4]).

14) На сцену выходитъ мирная еврейская чета, вспоминающая тѣ счастливыя времена, когда «евреевъ самъ Богъ засцисцавъ, за огненнымъ столбомъ ихъ ховавъ (пряталъ)» и затопилъ для ихъ спасенія въ Чермномъ морѣ цѣлое войско; они мечтаютъ о томъ, что придетъ Мессія и скажетъ имъ такъ:

---

[1]) *Маркевичъ*, (отрывокъ монолога) явл. 10; *Галаганъ*, стр. 22—27.

[2]) *Маркевичъ*, явл. 11 и 12; *Галаганъ*, стр. 27.

[3]) *Маркевичъ*, явл. 13; *Галаганъ*, стр. 28.

[4]) *Маркевичъ*, явл. 14; *Галаганъ*, стр. 29.

Цесні явреі! Я—царь васъ,
Теперь и світъ весь насъ...

Еврей танцуетъ съ своей Сурой... Вдругъ раздается стукъ въ дверь.

Бизи, Суро, до хаты гросей ховати,
А то йде гайдамака, буде грабувати [1]).

15) Дѣйствительно, появляется гроза евреевъ — запорожецъ: «Здоровъ бувъ, жидовину, еретичій сыну!»... Поздоровавшись такими словами, онъ распрашиваетъ, что еврей несетъ; тотъ предупредительно отвѣчаетъ: «Сабаскову горілочку носу». Казакъ требуетъ водки; еврей сначала пробуетъ отдѣлаться, но затѣмъ поневолѣ уступаетъ. Запорожецъ пьетъ водку изъ жбана; еврей держитъ посудину и дрожитъ отъ страха. — «Не тряси [2]) бо, гадючій сыну, бо зубы побьешъ. Отъ-се жъ яка въ проклятого жида міцна горілка! Якъ я бачу, то я упився!»... Захмелѣвшій казакъ падаетъ на землю, а еврей начинаетъ его душить колѣнками, злорадно приговаривая: «А! цузоі крові напивсь, та й самъ скрутивсь!»... Но казакъ, почуявъ, что кто-то «товчеться» на немъ, пробуждается. Онъ замахивается на еврея булавой, тотъ кричитъ: «Вухъ, вухъ, вухъ!»—«Я ще ёго не вдаривъ, а вінъ кричить, що вже опухъ!»,—восклицаетъ со смѣхомъ запорожецъ и убиваетъ его. Затѣмъ, подходитъ къ висящему у колонки колокольчику и хочетъ позвонить—«хоть разъ по его душецьці». Хмель сильно вступилъ ему въ голову, и онъ, стоя у колокола, ведетъ довольно безсмысленныя рѣчи пьянаго человѣка. Наконецъ, онъ рѣшаетъ, что нужно куда нибудь убрать «еретичого жида», чтобы не занималъ мѣста, не мѣшалъ казаку гулять, и зоветъ чорта: «Дідьку, дідьку, дідьку, го! Ходи сюды, будь ласкавъ, возьми собі жида, таки-рідного твого діда, то-то зъ его гарне буде жаркé! що ты зъ роду не івъ таке; буде зъ тебе на цілий пістъ (постъ), відпасеся, то піднимешь и хвістъ».

16) Чортъ появляется и забираетъ жида; запорожецъ выталкиваетъ ихъ обоихъ [3]) и продолжаетъ пляску. Но вотъ силы ему измѣняютъ; онъ такъ изморился, какъ будто дня два возился около плуга. Рѣшившись отдохнуть, онъ ложится на бокъ—не ловко, переворачивается на другой—еще хуже, на спину ложиться опасно — кто нибудь можетъ сѣсть на грудь и задушить; онъ ложится ничкомъ, и едва успѣваетъ заснуть, какъ входятъ два чорта и

---

[1]) *Маркевичъ*, явл. 15, 16; *Галаганъ*, стр. 29.

[2]) Такъ у *Маркевича*, явл. 17, стр. 56; у *Галагана*: «не труси», стр. 30.

[3]) *Маркевичъ*, явл. 18; *Галаганъ*, стр. 31.

хотятъ задушить его. Казакъ просыпается, ловитъ одного за хвостъ и осматриваетъ его, удивляясь, что за птичку онъ поймалъ:

Яка се птичка:
Чи перепеличка,
Чи не синичка,
Що не дыше,
Та тільки головкою колыше?
Глянь, глянь, яке воно чудне та страшне:
Очи зъ пъятака,
А языкъ вываливъ мовъ собака!...

Онъ поворачиваетъ и осматриваетъ чорта съ заду и, потѣшившись, заставляетъ его плясать [1]). Утомившись, казакъ вспоминаетъ, что пора и покаяться на старости; онъ готовъ сдѣлать это тотчасъ же, но нѣтъ попа. «Де-бъ то отъ-се, панове, узять попа хоть ледащичку, абы не пьяничку, бо я, признаться, самъ того не люблю».

17) Попъ легокъ на поминѣ: это усердный уніатъ, который сразу начинаетъ склонять запорожца въ унію:

Признавай гріхи, передо мною покайся,
Предъ *схизматскими* попы не признавайся,
Та не соромляйся [2]).

—«Чого соромляться, я разскажу все коротше, що знаю»,—отвѣчаетъ запорожецъ и, видя, съ кѣмъ имѣетъ дѣло, начинаетъ издѣваться надъ уніатомъ:

Що воно бути мае,
Якъ кажуть: *бездна бездну призывае?*—

спрашиваетъ онъ попа. Тотъ объясняетъ, что это—грѣшникъ на землѣ. «Эге Бачъ куды винъ відвернувъ»,—говоритъ казакъ,—

А по нашему: бездна бездну призывае—
Се значить: піпъ попа на обідъ кличе,
А той ёму дули тиче....

Запорожецъ начинаетъ исповѣдь: онъ ходилъ съ дѣтства по бѣлому свѣту, билъ ляховъ, жидовъ, купцовъ и пановъ и всѣхъ кого случалось; но уніатскихъ поповъ никогда не убивалъ, а сдиралъ съ нихъ живыхъ кожу,

---

[1]) *Маркевичъ*, явл. 20; *Галаганъ*, стр. 32.

[2]) *Маркевичъ*, явл. 19; далѣе по *Галагану*, стр. 33.

Бо ждуть вони надъ казакомъ смерти,
Щобъ скоріше въ сыру могилу заперти...

Чуя бѣду, перепуганный уніатъ, въ отвѣтъ на полную ѣдкой ироніи рѣчь запорожца, смиренно совѣтуетъ чаще ходить въ костелъ и бить поклоны.

О, я зъ роду до косцёла не ходивъ,
И поклонівъ ніколи не бивъ!..
Хиба тебе, якъ хочешъ попобью!...—

возражаетъ ему запорожецъ и, когда перепуганный уніатъ быстро исчезаетъ, прибавляетъ: «Добре зробивъ, що втікъ!»... Послѣ этого запорожецъ прощается съ зрителями и иногда при этомъ извиняется, если не всѣмъ угодилъ своей грубой рѣчью [1]).

18) По его уходѣ, начинается слѣдующій эпизодъ свѣтской части представленія: сцена между мужикомъ Климомъ и «кондякомъ»—дьячкомъ семинаристомъ. Появляется передъ зрителями Климъ съ Климихой; онъ гонитъ свою ледащую свинью, которая, вбѣжавъ, бросается подъ Иродовъ тронъ, такъ, что видѣнъ только задъ ея. Климъ хочетъ ее отдать дьякамъ (варіантъ—жидамъ), «бо вона давно уже хотіла издыхать»; сверхъ того, свинья оказывается «шкодливой»,—она перепортила весь огородъ [2]).

19) Цыганъ предлагаетъ Климу свои услуги:

Отдай намъ ii до шатра:
Мы ii научимъ халяндры танцёвати,
То вже тоді не буде вона въ горо́ды скакати.

Климъ сначала предполагаетъ, что цыганъ купитъ свинью, но, разувѣрившись, гонитъ его [3]).

20) Жена извѣщаетъ Клима, что къ нимъ «кондякъ припхався». Климъ здоровается и даритъ свинью дьячку, который зоветъ школяра:

Ци, ирци, ферцикъ Иванецъ!
(Иже, віди, азъ нашъ, есть!) [4])
Спіши сюди зіло,
Климій сотворивъ намъ честь,
Давъ свиняче тіло!

---

[1]) *Маркевичъ*, явл. 3, 19 и 21; *Галаганъ*, стр. 33—34.

[2]) *Маркевичъ*, явл. 22; *Галаганъ*, стр. 34—35.

[3]) *Маркевичъ*, явл. 23; *Галаганъ*, стр. 35.

[4]) Сводный текстъ: второй стихъ—разложенное по буквамъ имя школяра (въ варіантѣ *Маркевича*, явленіе 26); первый—*Галаганъ*, стр. 35.

21) На этотъ призывъ появляется школяръ, и между нимъ и дьякомъ происходитъ разговоръ; Иванецъ, «взявъ на рамена», уноситъ въ свои «клѣти» «сіе бремя» [1]).

22) Всѣ возглашаютъ: «аля, аля!», и дьячекъ произноситъ высокопарную рѣчь, вѣроятно, передающую черты тѣхъ орацій и поздравительныхъ рѣчей, которыя произносились странствующими школьниками съ цѣлью получить подаяніе [2]):

Гевалъ, Амонъ и Амаликъ
И всі живущи въ Тирі...
Возрадуються доброти
И воспоють въ эфирі...
Мы вашу обреченну жертву,
Хотя живу, хотя мертву,
Съ благодарностью пріемлемъ
И выю вамъ объемлемъ [3]).

— «Тее-жъ и тобі поспölу, пане кондяче!»,—отвѣчаетъ Климъ, совершенно растроганный краснорѣчіемъ дьячка.—«Ото жъ пресучій дякъ подякувавъ (поблагодарилъ) гарно, ажъ слези навернулись»...,—въ раздумьи прибавляетъ онъ.—«Правда, панове, есть за що й дякувать: свиня хочъ куда свиня, ребра такъ и світяться»... [4]).

23) Пришедшая жена извѣщаетъ его, что «кондяки уже принесли изъ свиняки обідрану кожу». Климъ утѣшаетъ ее и объясняетъ, какой у него былъ расчетъ: свинья все равно бы сдохла, а тутъ кстати пришло время платить за ученье сына; теперь же они расчитались, и деньги остались цѣлы. На радостяхъ, что удалось совершить выгодную сдѣлку, они танцуютъ [5]).

24) Климъ, припомнивъ, что у нихъ была еще коза, пригоняетъ ее на сцену, и она также прячется подъ Иродовъ тронъ. Климъ ищетъ ее, обращается съ жалобой на свои несчастія къ зрителямъ, наконецъ, находитъ и заставляетъ плясать; но когда онъ начинаетъ послѣ пляски ловить ее, то нечаянно убиваетъ. «Бідна жъ моя головонька, козу вбивъ!»,—восклицаетъ

---

[1]) *Маркевичъ*, явл. 27; *Галаганъ*, стр. 35.

[2]) См. выше: слова *Митрополита Евгенія* о Кіевскихъ бурсакахъ.

[3]) *Маркевичъ*, явл. 27.

[4]) *Галаганъ*, стр. 36.

[5]) *Маркевичъ*, явл. 28, 29; *Галаганъ*, стр. 36.

Климъ,—«понесу жъ іі до дому, та отдамъ собакамъ шкуру, а изъ мяса справлю жинці кожухъ!» [1]).

Этой шуткой заканчивается собственно представленіе. Въ заключеніе:

25) Показывается либо Савочка нищій [2]), либо артиллеристъ, который стрѣляетъ изъ пушки и кричитъ «виватъ» въ честь зрителей [3]). Очевидно, что послѣдній является новѣйшимъ нарощеніемъ, замѣнившимъ старика нищаго или пономаря, общаго всѣмъ вертепнымъ представленіямъ—польскимъ, бѣлорусскимъ и малорусскимъ. Иногда дѣйствіе, какъ первой, такъ и второй половины вертепной пьесы, разнообразится внезапнымъ появленіемъ дьявола, который похищаетъ нѣкоторыхъ дѣйствующихъ лицъ, несмотря на предложенное ими отступное: такъ, цыганъ предлагаетъ лучшаго коня, еврей 1000 злотыхъ безъ процентовъ и т. п. [4]).

Намъ кажется весьма вѣроятнымъ, что въ тотъ текстъ, который мы имѣемъ въ спискахъ Маркевича и Галагана и который былъ составленъ не ранѣе, какъ въ половинѣ XVIII вѣка, не вошли нѣкоторыя сцены, разыгрывавшіяся, быть можетъ, въ нѣкоторыхъ вертепахъ; какъ и въ польской шопкѣ, такъ и въ малорусскомъ вертепѣ, одни дѣйствующія лица уступали мѣсто другимъ и однѣ сцены вытѣсняли другія. Въ числѣ такихъ сценъ, оторвавшихся отъ обычной вертепной пьесы, мы считаемъ разсказанную Изопольскимъ [5]). Пьяный мужъ возвращается домой и ищетъ предлога, какъ бы завести ссору и побить жену; та, боясь его, всячески угождаетъ ему, такъ что, несмотря на свои пьяные капризы, мужикъ не можетъ ни къ чему придраться. Онъ велитъ постлать себѣ постель на дворѣ и, улегшись, углубляется въ астрономическія наблюденія, спрашивая жену о названіи разныхъ звѣздъ; между прочимъ, онъ указываетъ на созвѣздіе Большой Медвѣдицы и спрашиваетъ, какъ она называется. Когда же жена отвѣчаетъ ему: «возъ» (такъ въ простонародьи зовется это созвѣздіе), то мужъ, найдя, наконецъ, предлогъ, бьетъ ее, приговаривая: «То я тобі собака, що бысь мене підъ возомъ спати клала?!»

Обращаясь къ составу второй половины малорусской вертепной пьесы, мы должны раздѣлить ее на три части. Первая, состоящая изъ ряда выходовъ

[1]) *Маркевичъ*, явл. 30; *Галаганъ*, стр. 36—37.

[2]) *Галаганъ*, стр. 38.

[3]) *Маркевичъ*, явл. 31.

[4]) *О. Пч.* Отживающая или начальная форма вертепной драмы. «Кіевская Старина», 1884, апрѣль, стр. 904.

[5]) *E. Izopolski.* Dramat wertepowy o śmierci. «Ateneum» *(J. Kraszewskiego)*, 1843, т. III, стр. 66.

различныхъ фигуръ, радующихся рожденію Христа и танцующихъ разные танцы, имѣетъ себѣ параллель въ польской пьесѣ; это, по выраженію П. О. Морозова [1]), сколокъ съ веселыхъ сценъ польскаго вертепа. Что же касается двухъ другихъ—сцены съ запорожцемъ и сцены Клима съ дьячкомъ, то онѣ обработаны совершенно самостоятельно и независимо отъ польскаго текста. Н. И. Петровъ и П. И. Житецкій сравниваютъ вертепную пьесу съ «Комическимъ дѣйствіемъ на Рождество» Митрофана Довгалевскаго, учителя піитики въ Кіевской Академіи (1736—1737) [2]). Дѣйствительно, въ немъ расположеніе дѣйствія, отчасти и лица—сходны, а нѣкоторыя рѣчи—чрезвычайно близки къ вертепной пьесѣ: таковъ разговоръ голоднаго цыгана съ женой и слова запорожца при осмотрѣ чорта [3]); съ бесѣдой запорожца и попа уніата отчасти сходенъ разговоръ мужика литвина (бѣлорусса) съ ксендзомъ въ томъ же «Комическомъ дѣйствѣ» [4]). Но, наряду съ этими общими точками соприкосновенія, можно указать и на крупныя отличія: такъ, вертепная пьеса сохранила изъ древней мистеріи пастуховъ, плачущую Рахиль, живой образъ, удивляющій зрителя своей реальностью. Центромъ второй половины вертепной пьесы является запорожецъ, а у Довгалевскаго—москаль, распоряжающійся всѣмъ и съ кнутомъ въ рукахъ творящій судъ и расправу: по этому интермедіи Довгалевскаго лишены того внутренняго смысла, той связи, которая соединяетъ въ одно цѣлое отдѣльныя сцены второй части свѣтской половины вертепа.

Источникомъ вертепа нельзя считать интермедіи Довгалевскаго, Конисскаго и др., потому, что вертепъ началъ свое существованіе, какъ мы видѣли, гораздо ранѣе. Вѣроятно, въ основаніе, какъ его, такъ и пьесъ Довгалевскаго, легла школьная драма, написанная по латино-польскому образцу, изъ которой

---

[1]) *П. О. Морозовъ.* Исторія русскаго театра, т. I, стр. 80.

[2]) *Н. И. Петровъ.* Старинный южно-русскій театръ. «Кіевская Старина», 1882, декабрь, стр. 466—480.—*П. И. Житецкій.* Предисловіе къ ст. Г. П. Галагана—Малорусскій вертепъ. «Кіевская Старина», 1882, октябрь, стр. 4 и слѣд.

[3]) Ср. осмотръ чорта въ кукольной комедіи о Донъ Жуанѣ. *C. Engel.* Deutsche Puppenkomödien, т. I, тетр. II, стр. 45.—Параллели приведены въ указанной статьѣ *Н. И. Петрова,* стр. 475 и сл.—О М. Довгалевскомъ и его интермедіяхъ см.: *Н. И. Петровъ.* Очерки изъ исторіи украинской литературы XVIII вѣка. Кіевская искусственная литература XVIII вѣка, преимущественно драматическая. Кіевъ. 1880. Стр. 68—82.—Тексты интермедій *М. Довгалевскаго* изданы ранѣе имъ же, по рукописи Кіево-Михайловскаго монастыря, № 1713, въ «Трудахъ Кіевской Духовной Академіи», 1865, февраль, и 1866, ноябрь.

[4]) *Н. И. Петровъ.* Старинный южно-русскій театръ. «Кіевская Старина», 1882, декабрь, стр. 464.

и была взята схема дѣйствія и главное содержаніе первой половины; вторая же должна быть поставлена въ тѣсную связь съ народными сказками, анекдотами и первыми опытами воспроизведенія ихъ въ печати—надписями при лубочныхъ картинкахъ, какъ показано въ цитированной выше статьѣ Н. И. Петрова [1]). Такъ, на старыхъ (первой половины XVIII вѣка) изображеніяхъ запорожцевъ мы читаемъ тѣ же слова, какими вертепный герой рекомендуется зрителямъ:

Хоть дивись на мене, та бо не вгадаешъ
Видкиль родомъ и якъ зовуть, ни чичиркъ не знаешъ... и т. д.

На нѣкоторыхъ же изображеніяхъ помѣщалось и обращеніе запорожца къ бандурѣ [2]). Такимъ образомъ, пѣсня и дума запорожца въ 10-мъ, по нашему счету, явленіи относятся къ глубокой старинѣ, хотя самъ онъ имѣетъ не мало сходства съ буйнымъ Kopieniak'омъ польской шопки и съ буйными воинами въ западныхъ интермедіяхъ и комедіяхъ, которыя и до сихъ поръ еще играются и людьми, и куклами въ святочныхъ балаганахъ самыхъ передовыхъ странъ Запада [3]).

Послѣдняя часть второй половины вертепной пьесы воспроизводитъ картинку изъ быта сельскихъ учителей — «кондяковъ», т. е. поступающихъ «на кондиціи» бурсаковъ; порою имъ приходится не брезговать и «шкодливой» свиньей вмѣсто выговореннаго денежнаго гонорара [4]).

Анализъ содержанія малорусскаго вертепнаго представленія отчасти сдѣланъ Н. И. Петровымъ въ его статьѣ о вертепѣ и въ «Очеркахъ», цитированныхъ нами; здѣсь мы ограничимся лишь нѣкоторыми частными замѣчаніями. Къ отдѣльнымъ сценамъ мы можемъ указать слѣдующія параллели изъ легендарной литературы. Споръ царя Ирода съ смертью имѣетъ много общаго съ извѣстнымъ «Преніемъ живота и смерти», бывшаго очень популярнымъ въ старой русской письменности и перешедшаго послѣ въ лубочную литературу [5]).

[1]) Тамъ же, стр. 471.

[2]) Ср. вирши подъ изображеніемъ запорожцевъ. *Д. И. Эварницкій.* Запорожье въ остаткахъ старины и преданіяхъ народа. Спб. 1888. Т. I, стр. 74—75.

[3]) *М. Т—въ.* Матеріалы и замѣтки объ украинской народной словесности. «Кіевская Старина», 1883, декабрь, стр. 551.

[4]) О близости интермедій Довгалевскаго и вертепной пьесы къ народному быту см.: *П. И. Житецкій.* Мысли о малорусскихъ думахъ. Кіевъ. 1893. Стр. 99—117.

[5]) Литература этого сюжета довольно значительна. Назовемъ здѣсь лишь книги: *И. Жданова* (Къ литературной исторіи русской былевой поэзіи. Кіевъ. 1881.) и *Ѳ. Батюшкова* (Споръ души съ тѣломъ въ памятникахъ средневѣковой литературы. Спб. 1891.); здѣсь указана почти

Сцена, гдѣ является цыганъ, едва не умирающій отъ голода, очень сходна съ одной сценой Георгія Конисскаго въ его трагедокомедіи «Воскресеніе мертвыхъ» [1]). Хвастливый полякъ—лицо извѣстное по лубочнымъ картинкамъ [2]); онъ изображается отчаяннымъ хвастуномъ: «Панъ Трыкъ, полна пазуха лыкъ, три дня не ѣлъ, а въ зубахъ ковыряетъ», а по другой присказкѣ: «Щеголь, хвостъ веретеномъ, дома щи безъ крупъ, а въ людяхъ шапка въ рубль»; этотъ ковыряющій въ зубахъ «панъ Трыкъ» имѣетъ нѣкоторое сходство съ капризнымъ шляхтичемъ польской шопки. Сцена запорожца съ попомъ-уніатомъ можетъ быть сопоставлена съ интермедіей о хитромъ мужикѣ и объ уніатѣ, неудачно склоняющемъ его въ унію [3]).

Разсмотрѣвъ, такимъ образомъ, въ деталяхъ текстъ малорусской вертепной пьесы и указавъ связь ея, съ одной стороны, съ легендарной старой русской письменностью, а, съ другой, съ новой кіевской школьной литературой, мы, конечно, не можемъ согласиться съ мнѣніемъ г. М. Т—ва [4]) о непосредственномъ происхожденіи малорусскаго вертепа отъ нѣмецкихъ рождественскихъ представленій, проникшемъ черезъ городъ Львовъ, гдѣ издавна существовала нѣмецкая колонія. Ссылку же г. Т—ва на вліяніе, шедшее съ сѣверо-запада, черезъ Литву и Бѣлоруссію, изъ Пруссіи и Риги, считаемъ бездоказательной, по совершенному отсутствію подтверждающихъ ее фактовъ. Вертепная пьеса, заимствованная прямо, непосредственно, изъ Германіи, не могла бы сразу, на первыхъ же порахъ, выработать такіе яркіе національные типы, отличающіеся даже отъ ближайшихъ своихъ родственниковъ — героевъ польской шопки. Кромѣ того, анализъ текста этихъ произведеній польской и малорусской школьно-народной словесности показываетъ, что пьесы о Рождествѣ Христовѣ получили свой настоящій видъ именно у поляковъ и южно-руссовъ, незави-

---

вся литература. Ср. *П. О. Морозовъ.* Исторія русскаго театра, т. I, стр. 301—308.—Интермедія «Смерть, воинъ и хлопецъ», представляющая преніе жизни и смерти въ южно-русской редакціи, наиболѣе близкой къ вертепной, по рукописи 1788 г., см. у *Н. И. Петрова.* Очерки изъ исторіи украинской литературы XVIII вѣка, стр. 133.

[1]) *Н. И. Петровъ.* Очерки изъ исторіи украинской литературы XVIII вѣка, стр. 120; жинка обѣщается цыгану «наварить борщу, испечь комара».

[2]) *Д. А. Ровинскій.* Русскія народныя картинки, т. V, стр. 276.

[3]) По рукописи Имп. Публичной Библіотеки (польск. Q. XIV. 18), сочиненія іезуита Евстахія Пылиньскаго, сообщаетъ *П. О. Морозовъ* въ своей Исторіи русскаго театра, т. I, стр. 68—69.

[4]) Матеріалы и замѣтки объ украинской народной словесности. «Кіевская Старина», 1883, декабрь, стр. 449.

симо отъ западно-европейскаго образца, изъ котораго былъ взятъ лишь одинъ остовъ пьесы, идея первой, серьезной ея части.

Школьная драма о Рождествѣ Христовѣ дала на кукольномъ театрѣ вертепную пьесу; она такъ вросла въ обиходъ малоросса XVII—XVIII вѣка, что сдѣлалась неизбѣжнымъ явленіемъ во время святокъ. Вращаясь въ кругу священныхъ событій, она восприняла въ себя столько народно-безъисскуственнаго, что опередила ученую драму и пережила ее на переносномъ кукольномъ театрѣ; народная жизнь была такъ остроумно и правдиво изображена въ вертепѣ, что эти представленія долгое время вызывали интересъ въ многочисленныхъ зрителяхъ. Но съ перемѣной условій жизни, съ измѣненіемъ обычнаго многовѣковаго общественнаго склада ея, наряду съ другими явленіями культурной жизни, сталъ забываться и малорусскій вертепъ, и мы не можемъ съ увѣренностью сказать, существуетъ ли онъ гдѣ-нибудь теперь или уже окончилъ свое существованіе.

VII.

Школьная драма и мистерія въ Сибири, въ Тобольскѣ.—Вертепъ въ Иркутскѣ.—Текстъ; особенности его. — Впечатлѣнія вертепнаго представленія на зрителей. — Запрещеніе вертепа въ Иркутскѣ.—Заключеніе о вертепѣ.

Волна южно-русской образованности, хлынувшая въ Москву и разлившаяся по Великой Россіи, принесла съ собой образцы школьной драмы и ознакомила съ нею великоруссовъ. Эта волна дошла и до Сибири, куда занесена была архіереями изъ южно-руссовъ (почти всѣ каѳедры въ началѣ XVIII вѣка были заняты, за недостаткомъ образованныхъ людей, воспитанниками Кіевской Академіи, принесшими въ управляемыя ими епархіи обычаи и традиціи своей almae matris). Такъ, тобольскій митрополитъ Филоѳей Лещинскій (1702—1727), воспитанникъ Кіевской Академіи, какъ извѣстно изъ словъ сибирской лѣтописи, былъ большимъ любителемъ театральныхъ представленій и самъ «славныя и богатыя комедіи дѣлалъ, и когда должно на комедію зрителямъ собиратца, тогда онъ, владыка, въ соборные колокола на сборъ благовѣстъ производилъ» [1]). Тоже расположеніе къ театру сохранили и его преемники по каѳедрѣ. Академикъ Гмелинъ сохранилъ въ своихъ запискахъ о

[1]) *Сулоцкій.* Семинарскій театръ въ старину въ Тобольскѣ. «Чтенія Общества Исторіи и Древностей Россійскихъ», 1870, т. II, отд. 5, стр. 153 — 157. — *П. О. Морозовъ.* Исторія русскаго театра, т. I, стр. 111.

путешествіи въ Сибири подробное извѣстіе о представленіи, видѣнномъ имъ въ Тобольскѣ на Пасхѣ, 15-го апрѣля 1734 года; это была аллегорическая пьеса объ Адамѣ, написанная въ стихахъ, гдѣ дьяволъ игралъ комическую роль [1]). Очевидно, спутники архіереевъ занесли также и вертепъ въ глубь далекой Сибири, гдѣ мы его находимъ проникнувшимъ даже въ Иркутскъ. Онъ существовалъ въ Иркутскѣ уже въ половинѣ XVIII столѣтія [2]). Повидимому, сибирскій вертепъ по внѣшнему устройству не отличался отъ малорусскаго: тотъ же двухъ-ярусный театръ, почти тѣже куклы, и только въ текстѣ пьесы мы можемъ отмѣтить кое-какія разночтенія, сравнительно съ ея прототипомъ — малорусской вертепной драмой. Носили по домамъ вертепъ семинаристы, приказные, и показывали его за плату отъ 5 до 30 копѣекъ [3]), смотря по количеству куколъ, которыхъ бывало отъ 30 до 60 [4]), причемъ черти особенно цѣнились нанимателями, и ихъ число обозначалось особо. Послѣ торга, когда дѣло было слажено, вертепъ вносился въ комнаты и ставился на скамейкахъ; кругомъ на стульяхъ располагались зрители, и представленіе начиналось. Мы даемъ здѣсь, какъ и раньше, сводный пересказъ текста, отмѣчая лишь разности съ разсмотрѣнными выше вертепными малорусскими пьесами.

Выходятъ пономарь, зажигающій свѣчи, и трапезникъ, просящій денегъ. Два ангела приближаются къ пещерѣ, гдѣ находится Дѣва Марія съ Младенцемъ. Мальчики поютъ канты, типическаго южно-русскаго склада съ двойной риѳмой, лишь языкъ ихъ подправленъ сообразно великорусскому произношенію. Являются пастухи съ овцами; за ними—царь Давидъ, въ порфирѣ

---

[1]) *J. G. Gmelin.* Reise durch Sibirien von dem Jahr 1733 bis 1743. Геттингенъ. 1751. Т. I, стр. 144—145.—*П. О. Морозовъ.* Исторія русскаго театра, т. I, стр. 111.

[2]) *Н. Щукинъ.* Вертепъ. «Вѣстникъ Географическаго Общества», 1860, ч. 29, № 7.— Вкратцѣ въ его же статьѣ: Народныя увеселенія въ Иркутской губерніи («Записки Императорскаго Русскаго Географическаго Общества», 1869, т. II, стр. 383—398).—*Снегиревъ.* Русскіе простонародные праздники и суевѣрные обряды. Вып. II. Москва. 1838. Стр. 55 — 56 (здѣсь цитируются «Записки и замѣчанія о Сибири, сочиненіе .....ы .....ой, съ приложеніемъ старинныхъ русскихъ пѣсенъ». М. 1837, стр. 57 — 58). — *А. Н. Веселовскій.* Старинный театръ въ Европѣ, стр. 398.—*Н. А. Полевой.* Мои воспоминанія о русскомъ театрѣ и русской драматургіи. «Репертуаръ», 1840, кн. II, стр. 2—3.

[3]) *Н. Щукинъ.* Народныя увеселенія въ Иркутской губерніи. «Записки Императорскаго Русскаго Географическаго Общества», 1869, т. II, стр. 384.

[4]) *Н. А. Полевой.* Мои воспоминанія о русскомъ театрѣ и русской драматургіи. «Репертуаръ», 1840, кн. II, стр. 2.

и коронѣ, въ рукахъ у него гусли. Внизу—Иродъ, три царя, затѣмъ—старцы-книжники и мудрецы. На верхней сценѣ — поклоненіе трехъ царей; ангелъ повелѣваетъ Іосифу идти въ Египетъ, и онъ съ Дѣвой Маріей и Христомъ удаляется на ослѣ. Внизу—Иродъ, предъ нимъ двѣ женщины съ младенцами; воины пронзаютъ дѣтей, женщины, обнявшись, плачутъ. Хоръ утѣшаетъ ихъ, но воины ихъ прогоняютъ со сцены. Мудрецъ возвѣщаетъ Ироду о приходѣ смерти. Иродъ бросается на него и мечется по сценѣ. Хоръ поетъ:

Кто тя можетъ избѣжати, смертный часъ,
Человѣче бѣдный, вспомни день послѣдній...

Въ продолженіе пѣнія выходитъ смерть, гонится за Иродомъ и подкашиваетъ его косой; вбѣгаютъ черти, тащатъ его къ аду (въ видѣ страшнаго змѣя) и бросаютъ въ разверстыя челюсти. Раздается хохотъ. Несмотря на то, что адъ пожралъ нечестивца, онъ снова является на сценѣ, съ церемоніей несомый въ гробу. Эта и слѣдующая сцены—нѣчто новое сравнительно съ прототипомъ. За гробомъ идутъ жена и дочь Ирода. Проводивъ отца, онѣ возвращаются и садятся на тронъ. Выходитъ кавалеръ и приглашаетъ дочь плясать; они оба пляшутъ подъ пѣніе:

О, коль наше на семъ свѣтѣ житіе плачевно
И коль скоро, и коль кратко, аки однодневно...

По окончаніи танца, является мудрецъ въ черномъ одѣяніи (или генералъ) и проситъ жену Ирода также танцовать. Этимъ собственно и заканчивается первая половина вертепнаго представленія. Вторая половина ограничивалась *иногда* выходомъ пляшущихъ дамъ и кавалеровъ, причемъ въ концѣ пляски появлялся «гаяръ» [1]) или арлекинъ и возглашалъ: «Я молодецъ, я удалецъ—и вертепу конецъ!»—Вотъ все, что представляли куклы на иркутской кукольной сценѣ.

Послѣ этого представленія иногда, по словамъ Н. А. Полевого [2]), разыгрывалась пантомима, въ которой принимали участіе сами вертепщики: «Тутъ являлся родъ Скапена-слуги, родъ Оргона-барина, нѣмецъ, да подъячій; разговоръ состоялъ изъ грубыхъ шутокъ, импровизировался, и обыкновенно слуга, бывало, всѣхъ обманываетъ, бьетъ нѣмца и дурачитъ подъячаго...».

О представленіи второй половины вертепа есть лишь краткое упоминаніе у

---

[1]) «Гаяръ» или «гаеръ»—русская замѣна Гансвурста, см. у *Н. С. Тихонравова* (Русскія драматическія произведенія 1672 — 1725 годовъ, т. II, стр. 485—498), гдѣ онъ является въ роли главнаго дѣйствующаго лица.

[2]) «Репертуаръ», 1840, кн. II, стр. 3.

г. Щукина: «Иногда послѣ вертепа разыгрывалась комедія, сколько могу припомнить, изъ малороссійскаго или польскаго быта» [1]).

Основываясь на этомъ и на словахъ Н. А. Полевого, можно предположить, что вообще вторая половина не особенно пользовалась вниманіемъ вертепщиковъ и публики, предпочитавшихъ серьезное духовное дѣйство легкомысленнымъ сценамъ интермедій. О томъ впечатлѣніи, которое производилъ вертепъ на зрителей, можно судить по отрывку изъ названныхъ воспоминаній Н. А. Полевого. «Нѣтъ, ни Каталани, ни Зоннтагъ, ни Реквіемъ, ни Донъ Жуанъ не производили потомъ на меня такихъ впечатлѣній, какое производило вертепное пѣніе!»,—пишетъ Н. А. Полевой.—«Думаю, что и теперь я наполовину еще припомню всѣ вертепные псалмы. И какихъ потрясеній мы тутъ не испытывали: плачемъ, бывало, когда Иродъ велитъ избить младенцевъ,—задумываемся, когда смерть идетъ, наконецъ, къ нему, при пѣніи: «Кто же можетъ убѣжати въ смертный часъ»,—ужасаемся, когда открывается адъ и черные, красные черти выбѣгаютъ, пляшутъ надъ Иродомъ, подъ пѣсню: «О, коль наше на семъ свѣтѣ житіе плачевно!»,—и хохочемъ, когда вдова Ирода, послѣ горькихъ слезъ надъ покойникомъ, тотчасъ утѣшается съ молодымъ генераломъ и пляшетъ, при громкомъ хорѣ: «По мосту, мосту, по калиновому мосту!»...

И изъ описанія Щукина, и изъ словъ Полевого мы видимъ, что вертепная пьеса въ Иркутскѣ по полнотѣ значительно уступаетъ малорусской. Допуская, что она пошла отъ особой мѣстной редакціи школьной драмы о Рождествѣ, мы легко объяснимъ себѣ тѣ отступленія, которыя наблюдаются въ текстѣ первой половины. Но исчезновеніе второй, намъ кажется, нельзя объяснить единственно высказанной выше мыслью о предпочтительной склонности сибиряковъ къ серьезнымъ представленіямъ. Возможно, что въ сибирскомъ вертепѣ и не было второй половины, тождественной по содержанію съ малорусской, а та, о которой упоминается вскользь, продуктъ мѣстнаго творчества. Видимо, «комедія изъ малороссійскаго или польскаго быта» не привилась въ Иркутскѣ; если же мѣстные показыватели пытались создавать нѣчто свое [2]), то ихъ постигало запрещеніе соотвѣтственной духовной власти.

---

[1]) *Н. Щукинъ.* Вертепъ. «Вѣстникъ Географическаго Общества», 1860, ч. 29, № 7, стр. 35. — Его же статья: Народныя увеселенія въ Иркутской губерніи. «Записки Императорскаго Русскаго Географическаго Общества», 1869, т. II, стр. 384 (гдѣ упоминается, что «послѣ смерти Ирода, голый шляхтичъ хвастаетъ богатствомъ, хлопъ его обманываетъ и бьетъ»).

[2]) Названіе сибирскихъ маріонетокъ «панками» или «богатырями», по мнѣнію *А. Н. Веселовскаго* (Старинный театръ въ Европѣ, стр. 398), «намекаетъ на присутствіе какой-то особой

«Говорятъ, онъ (вертепъ) запрещенъ въ городѣ Иркутскѣ по распоряженію духовнаго начальства»,—пишетъ г. Щукинъ, а немного позже въ другой статьѣ высказывается еще опредѣлительнѣе: «Вертепъ запрещенъ по *настоянію* одного изъ бывшихъ архіереевъ, родомъ бѣлорусса» [1]). Очевидно, запретившій вертепъ въ дальнемъ углу Сибири, такъ же, какъ вышеупомянутые гонители бѣлорусскаго вертепа, боялся польско-католической пропаганды, хотя изъ текста вертепа видно, что онъ — чистая мистерія, даже безъ интермедій, которыя могли бы подать поводъ къ «соблазну».

Обозрѣвая въ заключеніе судьбы рождественской мистеріи на польской и русской кукольныхъ сценахъ, мы должны отмѣтить слѣдующее. Польскій вертепъ, какъ и другіе, въ первой, духовной части воспроизводитъ Евангельскій разсказъ, но во второй замѣтны значительныя варіаціи. Вторая часть не была связана чѣмъ либо прочнымъ, у нея не было того литературнаго основанія, которое имѣла первая; каждый вертепный театръ разнообразилъ ее, вводя новыя и новыя лица, и лишь малорусскій поднялся до созданія пьесы съ общей мыслью, господствующей въ главномъ эпизодѣ этой второй части. Сравнительно съ нимъ представленіе польской шопки кажется безцвѣтнымъ, не говоря уже о бѣлорусской бетлейкѣ, копирующей то польскій, то малорусскій кукольный театръ. Въ Малороссіи театръ маріонетокъ хотя и подвергался литературнымъ вліяніямъ, но остался глубоко народнымъ и по содержанію, и по языку. Польская шопка восприняла также много литературныхъ элементовъ [2]), порою весьма поздняго происхожденія, и потому не имѣетъ той стройности и не производитъ цѣльнаго, гармоничнаго впечатлѣнія.

Мы видѣли судьбу рождественской кукольной мистеріи въ Россіи; она разцвѣла на югѣ, подъ небомъ Украйны, дала отпрыски въ Бѣлоруссіи и, занесенная въ Сибирь, замерла, съ одной стороны, подъ гнетомъ равнодушія къ ней народа, съ другой, подъ ударами запрещеній. Она теперь стала явленіемъ, отжившимъ или пока доживающимъ свои послѣдніе годы. Вытѣсненный изъ

легендарной, богатырской стихіи въ репертуарѣ вертепа», что кажется намъ весьма сомнительнымъ.

[1]) *Н. Щукинъ.* Вертепъ. «Вѣстникъ Русскаго Географическаго Общества», 1860, ч. 29, № 7, стр. 35.—Его же. Народныя увеселенія въ Иркутской губерніи. «Записки Императорскаго Русскаго Географическаго Общества», 1869, т. II, стр. 392.

[2]) Отмѣчены Янчукомъ и Кольбергомъ въ цитированныхъ выше статьяхъ; большинство вертепныхъ польскихъ кантычекъ—литературнаго происхожденія, достаточно сравнить ихъ съ тѣми, которыя издалъ *ks. Mioduszewski* въ сборникѣ: «Śpiewnik kościelny», 1838 г., стр. 45, или въ его же книгѣ: «Kolędy i pastorałki», 1843 г., стр. 29, 35, 45.

народной жизни новыми явленіями, вертепъ исчезаетъ, а кое-гдѣ окончательно уже исчезъ, и отъ него остаются въ живыхъ лишь жалкіе слѣды— отдѣльные канты и псальмы, распѣваемые во время колядованья въ тѣхъ мѣстностяхъ, гдѣ еще не вывелся и этотъ обычай [1]).

VIII.

Выдѣленіе изъ духовныхъ вертепныхъ представленій свѣтскаго элемента.—Разложеніе вертепныхъ представленій.—Нѣмые и неподвижные вертепы.—Представленіе «Ягорья» у бѣлоруссовъ.—Раёкъ.—Paradeisspiel.—Содержаніе представленій райка.—Происхожденіе раёшныхъ картинъ и приговорокъ.

Нашъ очеркъ кукольнаго театра въ Россіи былъ бы далеко не полонъ, если бы мы не упомянули еще объ одномъ родѣ представленій, который слѣдуетъ отнести къ одному разряду съ разобранными выше вертепными пьесами. Это— театръ съ неподвижными или движущимися картинами, называемый въ просторѣчіи «райкомъ».

Вертепъ погибъ не разомъ: испытывая постепенное разрушеніе, проходя постепенно рядъ стадій, мало разнящихся одна отъ другой, онъ успѣлъ выдѣлить изъ себя новый видъ театра, который оказался живучѣе его, принявши уже совершенно свѣтскій характеръ. Попробуемъ прослѣдить эти стадіи переработки вертепныхъ представленій.

Въ своемъ полномъ, наиболѣе совершенномъ видѣ вертепъ заключаетъ въ себѣ движущихся куколъ, причемъ каждой изъ нихъ присвоены свои рѣчи, произносимыя показывателемъ.

Постепенно теряя свой характеръ, вертепное представленіе теряетъ разговоры отдѣльныхъ лицъ и, возвращаясь къ первоначальному состоянію, заключается лишь въ показываніи куколъ, причемъ текстъ поется хоромъ, и показыватель уже отъ себя объясняетъ дѣйствія актеровъ. На такой ступени, представляющей уже шагъ назадъ, стоитъ сибирскій вертепъ.

Далѣе, теряется вообще весь текстъ мистеріи, порою забывается и смыслъ ея. Такъ, вертепъ, который носитъ молодежь въ Воронежской губерніи, уже замѣняетъ маріонетокъ вырѣзанными изъ бумаги фигурами; «онѣ вращаются

[1]) Такихъ колядокъ, представляющихъ обломки вертепной и вообще рождественской драмы, особенно много въ «Трудахъ этнографическо-статистической экспедиціи въ западно-русскій край», изд. подъ ред. *П. П. Чубинскаго*, т. III.

кругомъ оси, вертикально проходящей черезъ весь ящикъ; слегка поворачиваемая ось обнаруживаетъ при освѣщеніи безпрерывную процессію тѣней» [1]).

Текстъ теряется также и въ польской шопкѣ, но тамъ одновременно отсутствуетъ и движеніе; такова описанная нами выше шопка въ Мышенцѣ.

Первоначальный смыслъ вертепа, повидимому, совершенно забылся въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ Бѣлоруссіи, въ Оршанскомъ уѣздѣ Могилевской губерніи и въ другихъ. Ходившіе здѣсь во время святокъ волочобники являлись въ сопровожденіи кукольниковъ, распѣвавшихъ тѣ же пѣсни, что и волочобники, но носившіе съ собою широкій, низкій ящикъ съ крышкой. «Въ дно ящика были вбиты острые колышки, на которыхъ свободно вращались въ разныя стороны фигурки лошадокъ, обшитыхъ разнаго цвѣта сукномъ, преимущественно краснымъ; среди нихъ, на самой большой изъ лошадокъ, бѣлой масти, сидѣла фигурка святаго «Ягорья», покровителя конюховъ и лошадей. Во время пѣнія ящикъ этотъ двигался взадъ и впередъ, отчего и фигурки вращались вокругъ колышковъ» [2]). По мнѣнію академика А. Н. Веселовскаго, за этимъ легендарнымъ сюжетомъ, какъ за вертепомъ колядъ, легко предположить существованіе болѣе древняго свѣтскаго, съ такими же типами: «хлопа», «пана», «жида», «цыгана» и т. п., какіе до послѣдняго времени являлись на сценѣ бѣлорусскаго кукольнаго театра [3]).

Отъ подобнаго кукольнаго представленія недалеко и до «райка» или панорамы, особенно привившейся въ великорусской средѣ. Въ Бѣлоруссіи, по свидѣтельству П. В. Шейна [4]), вертепщиковъ называютъ кое-гдѣ «ралёшниками», т. е. раёшниками. Раёкъ выродился изъ представленія мистеріи грѣхопаденія, извѣстной въ различныхъ обработкахъ и послужившей не разъ темой для лубочныхъ картинокъ, распространенныхъ въ народной средѣ. Эти-то картинки и сослужили службу въ райкѣ, замѣнивъ фигуры вертепа [5]).

Въ основаніе представленія райка легло «райское дѣйство»—Paradeisspiel,

[1]) *А. Н. Веселовскій.* Старинный театръ въ Европѣ, стр. 399.—*П. О. Морозовъ.* Исторія русскаго театра, т. I, стр. 88.

[2]) *П. В. Шейнъ.* Матеріалы для изученія быта и языка русскаго населенія сѣверозападнаго края. Спб. 1887. Т. I, ч. I, стр. 135.

[3]) *А. Н. Веселовскій.* Розысканія въ области русскаго духовнаго стиха. Спб. 1883. Т. VII, стр. 213.

[4]) *П. В. Шейнъ.* Матеріалы для изученія быта и языка русскаго населенія сѣверозападнаго края, т. I, ч. I, стр. 135.

[5]) *Н. С. Тихонравовъ.* Начало русскаго театра. «Лѣтописи русской литературы и древностей», кн. 5, стр. 26.

образецъ котораго мы имѣемъ въ «Жалостной комедіи объ Адамѣ и Евѣ», напечатанной Н. С. Тихонравовымъ [1]), гдѣ комическую роль играетъ дьяволъ и отчасти сами прародители. Постепенно осложняясь новыми комическими сценами, подобно вертепному дѣйству, и «райское дѣйство» само исчезло, а отъ него остались лишь картины чисто свѣтскаго содержанія. Устройство райка очень просто: это небольшой ящикъ съ двумя увеличительными стеклами впереди; размѣры его мѣняются, какъ и число стеколъ. Внутри его перематывается съ одного вала на другой длинная полоса, склеенная изъ лубочныхъ картинокъ съ изображеніями разныхъ городовъ, великихъ людей и событій. Болѣе усовершенствованныя панорамы имѣютъ картины, наклеенныя на картонъ или вставленныя въ рамы; картины помѣщаются въ особой вышкѣ надъ ящикомъ и опускаются постепенно на шнуркахъ, смѣняя одинъ видъ другимъ. Зрители глядятъ въ стекла, а раёшникъ передвигаетъ картинки и разсказываетъ къ каждому новому номеру присказки, порою довольно замысловатыя, но чаще отличающіяся лишь грубымъ цинизмомъ. Напримѣръ: «Вотъ извольте видѣть, господа, андреманиръ штукъ—хорошій видъ, городъ Кострома горитъ; вонъ у забора мужикъ стоитъ....; квартальный его за воротъ хватаетъ,—говоритъ, что поджигаетъ, а тотъ кричитъ, что заливаетъ» (намекъ на знаменитые костромскіе пожары, во время которыхъ собственное неряшество обвиняло въ поджигательствѣ чуть не каждаго попавшагося, поголовно). Картинка перемѣняется: «А вотъ андреманиръ штукъ—другой видъ, городъ Палерма стоитъ; барская фамилія по улицамъ чинно гуляетъ и нищихъ тальянскихъ русскими деньгами щедро надѣляетъ». Еще картинка: «А вотъ извольте посмотрѣть андреманиръ штукъ—другой видъ, Успенскій соборъ въ Москвѣ стоитъ; своихъ нищихъ въ шею бьютъ, ничего не даютъ» и т. д. Въ концѣ происходятъ показки ultra-скоромнаго пошиба, которыя въ печати уже совсѣмъ непригодны [2]). Также показывается въ райкѣ «городъ Вѣна, гдѣ живетъ прекрасная Елена», «Варшава, гдѣ бабушка шершава»—съ соотвѣтственными присказками [3]). Мы сами видѣли не разъ этотъ простонародный театръ безъ актеровъ, гдѣ раёшникъ, созвавъ любопытныхъ зрителей къ стекламъ, возглашалъ: «А вотъ, господа, городъ Берлинъ, живетъ здѣсь господинъ, на головѣ у него три волоса, поетъ онъ на тридцать три голоса!—А вотъ

[1]) *Н. С. Тихонравовъ.* Русскія драматическія произведенія 1672—1725 годовъ, т. I. стр. 243—269.

[2]) *Д. А. Ровинскій.* Русскія народныя картинки, т. V, стр. 231—232 (примѣчанія).

[3]) *П. Безсоновъ.* Бѣлорусскія пѣсни, т. I, стр. 103.

городъ Парижъ, какъ въѣдешь, такъ и угоришь; сюда наша русская знать ѣдетъ денежки мотать: отправляется съ золота мѣшкомъ, а возвращается съ палочкой пѣшкомъ!—А вотъ, господа, городъ Римъ, живетъ здѣсь римская папа, загребистая лапа!»... Въ заключеніе, паяцъ, а то и два—пляшутъ, звоня колокольчиками, для увеселенія зрителей. Какъ видно изъ приведенныхъ примѣровъ текста раёшныхъ представленій, они взяты изъ лубочныхъ картинокъ: тотъ же стиль, тѣ же остроты и наивныя выходки. Большое сходство представляетъ этотъ раёчно-лубочный стиль съ стилемъ старинныхъ интермедій, изданныхъ Н. С. Тихонравовымъ въ его «Лѣтописяхъ» и особенно въ «Драматическихъ произведеніяхъ 1672—1725 годовъ» (т. II); въ послѣдней изъ этихъ интермедій текстъ очень сходенъ съ надписями: это риѳмованная проза, не особенно гонящаяся за правильностью и смысломъ, полная самыхъ непристойныхъ выраженій и намековъ. Возможно, что эти тексты представляютъ остатки тѣхъ скоморошьихъ игръ и представленій, которыя такъ строго осудилъ Олеарій въ цитированномъ выше «Путешествіи въ Московію».

Подводя итоги сказанному о райкѣ, мы присоединимся къ мнѣнію, высказанному уже давно А. Н. Веселовскимъ, что раёкъ представляетъ собою продуктъ взаимодѣйствія театра маріонетокъ и лубочныхъ картинъ, сохранившій остатки скоморошьихъ фарсовъ [1]). Теперь раёкъ совершенно не напоминаетъ о своемъ религіозномъ происхожденіи и является распространеннымъ и любимымъ видомъ народной комедіи, слившись по характеру представляемыхъ картинъ съ извѣстнымъ «Петрушкой», къ которому мы теперь и переходимъ.

IX.

Кукольный театръ въ средней и сѣверо-восточной Россіи.—«Петрушка»; устройство театра и куколъ. — Содержаніе представленій.—Отраженіе въ лубочныхъ картинкахъ.

Если въ южной Россіи пріобрѣлъ наибольшую популярность вертепъ, то въ сѣверо-восточной и центральной Россіи народнымъ любимцемъ сталъ свѣтскій кукольный театръ съ его всесвѣтнымъ героемъ—Полишинелемъ. Мы уже упоминали о первомъ свѣтскомъ кукольномъ представленіи, описанномъ Олеаріемъ. По весьма удачной догадкѣ Д. А. Ровинскаго, описанная Олеаріемъ комедія есть ничто иное, какъ общеизвѣстный «Петрушка», дошедшій до насъ, проживъ два столѣтія, почти не измѣнившись; онъ принялъ на себя черты

[1]) *А. Н. Веселовскій.* Старинный театръ въ Европѣ, стр. 310.

русскаго скомороха и въ такомъ видѣ разошелся по всей Россіи. Сначала, мы разсмотримъ устройство театра, затѣмъ, скажемъ о куклахъ и, наконецъ, изложивъ содержаніе пьесъ о Петрушкѣ, дадимъ нѣкоторыя параллели къ нимъ.

Устройство современнаго намъ бродячаго кукольнаго театра чрезвычайно незамысловато, хотя все же значительно опередило юбку съ обручемъ допетровскихъ скомороховъ. На двухъ палкахъ развѣшивается простыня изъ крашенины, и изъ-за этой простыни кукольникъ показываетъ свои куклы и производитъ свои представленія [1]). Стараго гусляра, гудочника или волынщика, изображенныхъ Олеаріемъ, теперь замѣняетъ сиплая шарманка, играющая преимущественно русскія пѣсни, подъ которыя куклы и пляшутъ. По большей части теперь куклы показываются изъ-за ширмъ, которыя будучи разставлены, образуютъ четырехгранный столбъ, внутри котораго помѣщается съ ящикомъ самъ показыватель. Куклы высовываются не на проволокахъ, какъ въ вертепѣ, а приготовляются совсѣмъ особенно: у куколъ нѣтъ корпуса, а только одна голова изъ дерева или картона, къ которой пришито платье; вмѣсто рукъ—пустые рукава съ крошечной кистью на концѣ, сдѣланной также изъ дерева. Кукольникъ втыкаетъ въ пустую голову куклы указательный палецъ, а въ рукава—большой и средній пальцы; обыкновенно онъ надѣваетъ по куклѣ на каждую руку и дѣйствуетъ такимъ образомъ двумя куклами разомъ [2]).

Около ширмъ толпятся зрители, шарманка наигрываетъ пѣсню, изъ-за ширмъ слышится взвизгиванье Петрушки и его хриплый голосъ, подпѣвающій шарманкѣ. Онъ картавитъ и гнуситъ, что достигается съ помощью машинки, приставленной показывателемъ къ небу, точно такъ, какъ это дѣлается и у французскихъ, и у итальянскихъ маріонетокъ [3]). Неожиданно онъ выскакиваетъ изъ-за ширмъ и здоровается съ публикой: «Здравствуйте, господа! Я пришелъ сюда изъ Гостинаго двора наниматься въ повара—рябчиковъ жарить, по карманамъ шарить!»... Онъ пускается въ разговоръ съ шарманщикомъ, который является «понукалкой»—обычнымъ его собесѣдникомъ, проситъ его сыграть плясовую и танцуетъ одинъ, а иногда—съ супругой, которая носитъ имя то Маланьи Пелагеевны, то Пелагеи или Пигасьи Николаевны, то Акулины Ивановны. Она зоветъ его напиться кофейку, но онъ вытаскиваетъ ее на-

---

[1]) *Д. А. Ровинскій*. Русскія народныя картинки, т. IV, стр. 211.

[2]) Ср. *Д. А. Ровинскій*, тамъ же, т. V, стр. 227.

[3]) Дальнѣйшее изложеніе дѣлаемъ по текстамъ *Д. А. Ровинскаго* (Русскія народныя картинки, т. V, стр. 225) и *Алферова* (Петрушка и его предки. «Русскія Вѣдомости», 1894, № 84), дополняя кое-что изъ своихъ наблюденій.

верхъ и, подбоченясь, выплясываетъ съ ней русскую, а потомъ прогоняетъ ее. Является цыганъ и продаетъ ему лошадь. Петрушка осматриваетъ ее, дергаетъ за уши, за хвостъ, причемъ получаетъ брычки въ носъ и въ брюхо; «брычками и пинками наполнена вся комедія,—они составляютъ самую существенную и самую смѣхотворную часть для зрителей»,—замѣчаетъ Д. А. Ровинскій. Петрушка торгуется съ цыганомъ (цыганъ говоритъ безъ машинки, басомъ). Послѣ долгаго торга, Петрушка покупаетъ лошадь, и цыганъ удаляется. Петрушка садится на свою покупку и смѣло гарцуетъ на ней, распѣвая: «Какъ по Питерской — по Тверской-Ямской»..... Лошадь начинаетъ брыкаться, бьетъ Петрушку передомъ и задомъ, наконецъ, сбрасываетъ его и убѣгаетъ. Петрушка падаетъ, громко стукая деревяннымъ лицомъ о рамку ширмъ; онъ охаетъ, кряхтитъ, жалобно причитаетъ о преждевременной кончинѣ добраго молодца и зоветъ доктора. Приходитъ «лекарь — изъ подъ Каменнаго моста аптекарь», рекомендуется публикѣ, говоря, что «былъ въ Италіи, былъ и подалѣе», и начинаетъ распрашивать Петрушку, гдѣ у него болитъ. «Какой же ты докторъ!»,—кричитъ Петрушка,—«когда спрашиваешъ гдѣ болитъ? На что ты учился? Самъ долженъ знать, гдѣ болитъ!»... Докторъ начинаетъ ощупывать Петрушку, тыкая пальцемъ и спрашивая: «Здѣсь болитъ?»... Петрушка отвѣчаетъ: «Повыше!... Пониже!... Крошечку повыше!»... и вдругъ неожиданно бьетъ доктора. Тотъ даетъ ему сдачи, но на сторонѣ Петрушки преимущество: у него въ рукахъ палка, и онъ прогоняетъ ею недогадливаго лекаря [1]). Затѣмъ, появляется клоунъ нѣмецъ; послѣ краткаго разговора, Петрушка убиваетъ его, и мертвый нѣмецъ лежитъ на краю ширмъ. Музыкантъ обращается къ Петрушкѣ: «Что вы надѣлали, Петръ Ивановичъ? Сейчасъ полиція придетъ!»... Сначала Петрушка не унываетъ и, весело заглядывая въ лицо убитому нѣмцу, говоритъ: «Нѣмецъ-то притворился мертвымъ»; онъ взваливаетъ свою жертву себѣ на плечи и безпечно кричитъ, прогуливаясь по краямъ ширмъ: «Картофелю, картофелю! Поросятъ, поросятъ!»... Появляется татаринъ, продающій халаты; Петрушка думаетъ, что его хотятъ взять въ солдаты, но татаринъ рекомендуется: «Я, татарскій попъ, пришелъ ударить тебя въ лобъ»... и, получивъ удары отъ разгнѣваннаго его дерзостью Петрушки, исчезаетъ. Петрушка, оставшись одинъ, начинаетъ тревожиться: убійство нѣмца и наказаніе, угрожающее за это преступленіе, безпокоитъ его; онъ

---

[1]) У *Д. А. Ровинскаго.* Русскія народныя картинки, т. V, стр. 225: Петрушка убиваетъ доктора, и вслѣдъ за этимъ является квартальный. Мы слѣдуемъ здѣсь тексту г. *Алферова* и видѣнному нами представленію.

обращается къ музыканту и говоритъ: «Что, меня никто не спрашивалъ?»... Затѣмъ, онъ старается спрятаться и, наконецъ, садится, пригорюнившись, и поетъ жалостную пѣсню: «Пропала моя голова съ колпачкомъ и съ кисточкой!»... Тутъ является квартальный или, по кукольному, «фатальный фицеръ», причемъ разыгрываются различныя сцены, импровизируемыя показывателемъ. Иногда «фатальный фицеръ», замѣняемый порою просто ундеромъ, беретъ Петрушку въ солдаты; Петрушка протестуетъ, говоритъ, что горбатъ, служить не можетъ. «Гдѣ жъ у тебя горбъ!», — возражаетъ квартальный, — «у тебя нѣтъ горба!» Петрушка кричитъ: «Потерялъ!»—«Гдѣ?»—«На Трубѣ!»... Слѣдуетъ комическая сцена обученія Петрушки воинскому артикулу: онъ дѣлаетъ ружейные пріемы дубинкой по командѣ офицера и, какъ бы нечаянно, задѣваетъ ею своего учителя; тотъ кричитъ на него, но Петрушка вытягивается во фронтъ: «Виноватъ, споткнулся, ваше сковородіе!»... и потомъ гонитъ офицера палкой. Сцена эта разыгрывается и иначе: появившійся «фатальный фицеръ» производитъ строгій допросъ по поводу лежащаго мертваго тѣла: «Зачѣмъ ты убилъ доктора?»—«За тѣмъ, что свою науку худо знаетъ—битаго смотритъ, во что битъ не видитъ, да его же еще и спрашиваетъ»; допросъ этотъ приводитъ къ тѣмъ же результатамъ, что и обученье артикулу, т. е. Петрушка схватываетъ палку, и начинается драка, которая кончается уничтоженіемъ и изгнаніемъ злополучнаго «фатальнаго»—къ общему удовольствію зрителей. «Этотъ кукольный протестъ противъ полиціи»,—замѣчаетъ здѣсь Д. А. Ровинскій,— «производитъ въ публикѣ обыкновенно настояшій фуроръ» [1]).

Между тѣмъ, приближается развязка. Петрушка долженъ поплатиться за всѣ свои безобразія. На сцену выбѣгаетъ деревянная собачка-пудель, обклеенная по хвосту и по ногамъ взбитой ватой; она лаетъ, что есть мочи, и, рыча, подбѣгаетъ къ Петрушкѣ. Тотъ боится, обращается къ музыканту за помощью, но, получивъ отказъ, старается успокоить собаку, ласково гладитъ ее, приговаривая: «Шавочка, душечка, орелочка, пойдемъ ко мнѣ жить, буду тебя кошачьимъ мясомъ кормить!»... Собака неожиданно хватаетъ его за громадный носъ; Петрушка хочетъ убѣжать, но она либо заставляетъ его обратиться въ постыдное бѣгство, либо, крѣпко ухвативъ его за носъ, тащитъ со сцены, причемъ онъ отчаяннымъ гнусливымъ голосомъ кричитъ: «Моя табакерка, моя табакерка, москворешница!»... Шарманщикъ снова заводитъ музыку, наигрываетъ пѣсню и собираетъ подачки съ зрителей. Этимъ собственно комедія и оканчивается; но если зрителей много и есть надежда получить больше, чѣмъ

[1]) *Д. А. Ровинскій.* Русскія народныя картинки, т. V, стр. 226.

обыкновенно, или если «Петрушкину свату» — музыканту дано на водку и заказано продолженіе, то представляется особая интермедія, извѣстная подъ названіемъ «Петрушкиной свадьбы». По мѣткому выраженію Д. А. Ровинскаго, «сюжета въ ней нѣтъ никакого, за то много дѣйствія» [1]). Сваха приводитъ Петрушкѣ невѣсту Варюшку или Пигасью, иногда же она сама къ нему является, и начинается осмотръ ея, на манеръ лошади. Петрушка заглядываетъ всюду, прибавляя крѣпкія приговорки и вызывая ими неумолкаемый смѣхъ зрителей. Варюшка сильно понравилась ему, и онъ не въ силахъ ждать долѣе свадьбы, почему и начинаетъ ее упрашивать: «Пожертвуй собой, Варюшка!»... Варюшка сначала «манежится» и «фордыбачитъ», но, наконецъ, соглашается. Этимъ уже совершенно заканчивается представленіе. Д. А. Ровинскій сообщаетъ [2]), что въ промежуткѣ между дѣйствіями пьесы обыкновенно представляются танцы двухъ арапокъ, а иногда цѣлая интермедія о дамѣ, которую ужалила змѣя (Ева?); тутъ же показывается игра двухъ паяцовъ мячами и палкой. Всего этого намъ не удалось видѣть въ С.-Петербургѣ,—представленіе ограничивалось только вышеизложенными продѣлками Петрушки и, по особому приглашенію, свадьбой его.

«Въ итогѣ пьеса такова, что даже названіе водевиль для нея слишкомъ почетно, а, между тѣмъ, въ ней всѣ признаки оперы, балета и ложно-классической драмы»,—замѣчаетъ г. Алферовъ.—«Какъ въ оперѣ, въ ней оркестръ—шарманка и теноръ солистъ—Петрушка; какъ въ балетѣ, въ ней танцы—pas-de-deux Петрушки и Пигасьи (или Варюшки); и три ложно-классическія единства: единство времени (1 часъ), единство мѣста (рамка ширмъ — декораціи не мѣняются) и единство дѣйствія (драка)» [3]).

Петрушка образовался изъ сліянія элементовъ русскаго народнаго шутовства съ чертами нѣмецкаго Гансвурста-Пикельгеринга. Его прототипомъ былъ тотъ же Полишинель—итальянскій Pulcinella, который является родоначальникомъ всѣхъ европейскихъ шутовскихъ и «дурацкихъ персонъ», какъ именовали ихъ у насъ въ XVIII вѣкѣ. Но посредствующимъ звеномъ, соединяющимъ Pulcinella съ Петрушкой, долженъ былъ быть какой нибудь «Peter» [4]) или что нибудь другое въ этомъ родѣ; дѣйствительно, въ лубочныхъ кар-

[1]) Тамъ же, стр. 226.

[2]) Тамъ же, стр. 227.

[3]) *Алферовъ.* Петрушка и его предки. «Русскія Вѣдомости», 1894, № 84.

[4]) Не есть ли это имя откликъ, воспоминаніе о знаменитомъ шутѣ «Педриллѣ»? Ср. *Д. А. Ровинскій.* Русскія народныя картинки, т. V, стр. 267—271.

тинахъ, ведущихъ начало отъ возникновенія у насъ приготовленія свѣтскихъ картинъ и забавныхъ листовъ, мы находимъ «дурацкую персону» — Петруху Фарноса [1]), являющагося если не точнымъ, то всетаки довольно близкимъ изображеніемъ стараго Петрушки. Занесенный къ намъ изъ Германіи въ началѣ XVII вѣка шпильманами и усвоенный нашими скоморохами, онъ попалъ въ число любимыхъ народныхъ шутовъ и былъ неоднократно изображаемъ на лубочныхъ картинахъ. На прилагаемыхъ снимкахъ съ послѣднихъ изображены: Петруха Фарносъ—музыкантъ и Петруха Фарносъ, красный носъ,—верхомъ на «виноходной» свиньѣ (непремѣнный аксессуаръ Гансвурста). Оба они въ остроконечныхъ шапкахъ, унаслѣдованныхъ отъ неаполитанскаго Pulcinella, но уже безъ горба, потеряннаго при дальнемъ путешествіи въ Россію; кстати сказать, что и Гансвурстъ— не горбатъ, потеря этого уродства совершилась, значитъ, не на русской почвѣ, а гораздо ранѣе. Являлся Петруха Фарносъ къ публикѣ такъ же, какъ и теперь, даже рекомендуясь почти въ тѣхъ же выраженіяхъ. На картинкѣ, изображающей Фарноса музыканта, онъ одѣтъ въ польскій костюмъ, справа около него сидитъ ворона—«отъ комаровъ оборона»; подпись подъ картинкой слѣдующая [2]): «Здравствуйте, почтенные господа, я пріѣхалъ къ вамъ музыкантъ сюда. Не дивитесь на мою рожу,



Петруха Фарносъ—музыкантъ.
Факсимиле лубочной картинки.
(Изъ изданія Д. А. Ровинскаго—«Русскія народныя картинки», № 209).

---

[1]) Фарносъ—самый популярный шутъ XVIII вѣка, его мы находимъ даже въ лубочной сатирѣ «Мыши кота погребаютъ», см.: *Д. А. Ровинскій.* Русскія народныя картинки, т. IV, стр. 268.

[2]) Правописаніе исправляемъ здѣсь согласно современному; тоже и въ слѣдующихъ текстахъ изъ лубочныхъ картинъ.

что я имѣю у себя не очень пригожу; а зовутъ меня, молодца, Петруха Фарносъ, потому что у меня большой носъ. Три дня надувался,—въ танцовальные башмаки обувался, а какъ скоро колпакъ на голову надѣлъ, тотчасъ...... [1]), а когда совсѣмъ оболокся, да на игрище къ дѣвушкамъ и поволокся. На шеѣ ношу поношенную тряпицу, а самъ наигрываю въ скрыпицу... держу ворону—отъ комаровъ оборону; къ тому же я......... тѣмъ себя отъ нихъ и защищаю. Натура моя всегда такъ пробавляется, въ кабакѣ виномъ съ бабами забавляется». Подпись къ изображенію Фарноса на «виноходной» свиньѣ, какъ видно изъ снимка, очень близка къ сейчасъ цитированной. Обращаемъ вниманіе на горбатый носъ—неизбѣжное украшеніе шута и шутихи. Этотъ носъ, наслѣдіе итальянскихъ предковъ, играетъ роль и въ другихъ картинахъ, напримѣръ, на изображающей шута и шутиху, пляшущихъ подъ волынку [2]).



Петруха Фарносъ, красный носъ,—на «виноходной» свиньѣ.
Факсимиле лубочной картинки.
(Изъ изданія Д. А. Ровинскаго—«Русскія народныя картинки», № 209 А).

На основаніи этихъ лубочныхъ изображеній, мы можемъ догадываться о томъ, каковъ былъ у насъ ранѣе репертуаръ «Петрушки» и какія произошли въ этомъ репертуарѣ измѣненія. Безъ сомнѣнія, онъ раньше былъ болѣе обиленъ и богатъ.

Въ старыхъ рукописныхъ сборникахъ мы находимъ указаніе на существованія у насъ «перечневыхъ интермедій» [3]), т. е. такихъ шуточныхъ

[1]) Опускаемъ неудобное въ печати.

[2]) *Д. А. Ровинскій.* Русскія народныя картинки, атласъ, № 103.

[3]) *П. Пекарскій.* Наука и литература при Петрѣ Великомъ, т. I, стр. 429.—*П. О. Моро-*

пьесъ, въ которыхъ указаны лишь лица и программа разговора, самый же разговоръ импровизируется. Этотъ родъ пьесъ, принадлежащихъ къ разряду, такъ называемой, comedia, dell'arte, особенно часто встрѣчается въ области кукольнаго театра тамъ, гдѣ дѣйствуетъ Гансвурстъ, потѣшающій публику импровизируемыми остротами и шутовскими выходками. Въ нѣмецкихъ текстахъ, изданныхъ Энгелемъ, Краликомъ и Винтеромъ и др., почти въ каждой пьесѣ есть указанія на импровизацію шута. По мнѣнію Д. А. Ровинскаго [1]), къ числу такихъ перечневыхъ интермедій или сценъ, импровизируемыхъ Петрушкой или аналогичными «дурацкими персонами»—Вавилой, Еремой, Парамошкой и др., принадлежатъ многіе эпизоды, увѣковѣченные въ лубочныхъ картинахъ, напримѣръ, разговоры—крестьянина съ философомъ и жениха со свахой, сцена выбора невѣсты, затѣмъ, похожденія Вавилъ, Еремъ и другихъ шутовъ, отчасти извѣстные и не по лубочнымъ изданіямъ [2]). Къ «Петрушкиной свадьбѣ» мы имѣемъ интересную параллель въ «Разговорѣ между женихомъ и свахой», изображавшемся въ прошломъ вѣкѣ на лубочныхъ картинкахъ. Женихъ—знакомый намъ Петрушка съ огромнымъ носомъ—стоитъ со шляпой съ перомъ подъ мышкой и съ тростью въ лѣвой рукѣ; справа стоитъ сваха, старуха съ клюкой, въ шубейкѣ и капорѣ. Она здоровается съ женихомъ: «Здравствуй, мой любезный, приходъ мой къ тебѣ полезный». Женихъ отвѣчаетъ шутовскою рѣчью: «Здравствуй, душенька, откуда взялась такая старушенька?»... Онъ не знаетъ, чѣмъ ее поблагодарить: «Не успѣлъ киселя наварить; а, вѣдая, что вы худы зубами, и кисель кушаешь съ трудами, не позволите ли копченаго льду, такъ я про васъ въ печи найду. У меня, свашенька, немного вещей, кромѣ пустыхъ щей; хотѣлъ было варить кашу, да куры расклевали крупъ полну чашу»... Далѣе, онъ заявляетъ, что пришелъ уже «въ совершенныя лѣта» и хочетъ жениться... «Чѣмъ я не молодецъ?! И носъ у себя имѣю съ немалый огурецъ». Сваха обѣщаетъ привести ему невѣсту съ рогами—козу [3]). На другой картинкѣ, того же содержанія, женихъ является черезчуръ разборчивымъ и говоритъ: «Хочу имѣть покой».—«Такъ лучше не бери никакой!»,—совѣтуетъ ему разумная сваха [4]). На этой послѣдней картинкѣ женихомъ является Полишинель,

---

зовъ. Исторія русскаго театра, т. I, стр. 264.—*Д. А. Ровинскій*. Русскія народныя картинки, т. V, стр. 256.

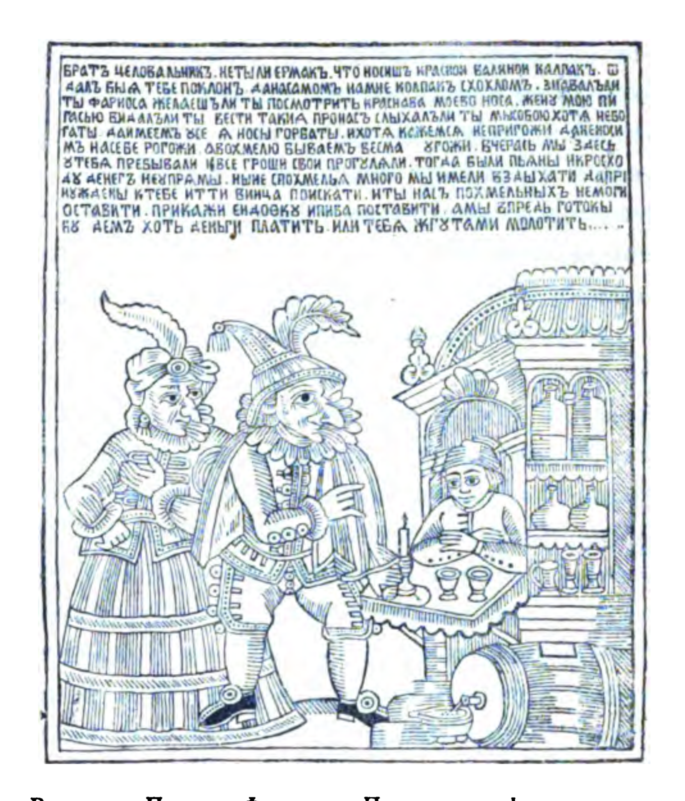
[1]) Русскія народныя картинки, т. V, стр. 256.

[2]) Напримѣръ, цитированная интермедія о похожденіяхъ гаера. *Н. С. Тихонравовъ*. Русскія драматическія произведенія 1672—1725 годовъ, т. II, стр. 485—498.

[3]) *Д. А. Ровинскій*. Русскія народныя картинки, т. I, стр. 359; атласъ, № 137.

[4]) Тамъ же, т. I, стр. 361; атласъ, № 138.

что явно указываетъ на связь, существующую между комедіей о Петрушкѣ и параллелями къ ней изъ лубочныхъ картинъ. Къ этимъ сценамъ тѣсно примыкаютъ картины, представляющія разсужденія о женитьбѣ и реестръ о дамахъ; нѣкоторыя характеристики послѣдняго, именно не цензурнаго свойства, стоятъ въ связи съ рѣчью свахи о невѣстахъ въ комедіи о Петрушкѣ. Кромѣ этихъ, еще одинъ изъ дошедшихъ до насъ эпизодовъ комедіи о Петрушкѣ изображенъ на лубочной картинкѣ прошлаго вѣка; это разговоръ Фарноса и его жены, Пигасьи [1]), съ цѣловальникомъ Ермакомъ. Фарносъ и Пигасья, въ франтовскихъ шутовскихъ нарядахъ, разговариваютъ съ цѣловальникомъ, который сидитъ за стойкой, положа руки на столъ. Вотъ текстъ рѣчи Фарноса, обращенной къ цѣловальнику: «Братъ цѣловальникъ, не ты ли Ермакъ, что носишь красный валеный колпакъ? Отдалъ бы я тебѣ поклонъ, да на самомъ на мнѣ колпакъ съ хохломъ. Знавалъ ли ты Фарноса, желаешь ли ты посмотрѣть краснаго моего носа? Жену мою, Пигасью, видалъ ли ты. Вѣсти такія про насъ слыхалъ ли ты? Мы собою



Разговоръ Петрухи Фарноса и Пигасьи съ цѣловальникомъ Ермакомъ.

Факсимиле лубочной картинки.

(Изъ изданія Д. А. Ровинскаго—«Русскія народныя картинки», № 112).

---

[1]) Имя собственное *Пигасья* истрѣчается, между прочимъ, и въ «Краткихъ но замысловатыхъ повѣстяхъ», приложенныхъ къ извѣстному сочиненію проф. *Н. Курганова*—«Письмовникъ, содержащій въ себѣ науку россійскаго языка со многимъ присовокупленіемъ разнаго учебнаго и полезно-забавнаго вещеславія»; цитирую по 5-му изд.: Спб. 1893 г., ч. I, стр. 224. Имя *Пигасьи* здѣсь носитъ дочь мнимаго содержателя «вольнаго дома для проѣзжающихъ (трактира)».

хотя небогаты, да имѣемъ у себя носы горбаты, и хотя кажемся непригожи, да не носимъ на себѣ рогожи, а во хмелю бываемъ весьма угожи. Вчерась мы здѣсь у тебя пребывали и всѣ гроши свои прогуляли; тогда были пьяны и къ расходу денегъ неупрямы. Нынѣ съ похмелья много мы имѣли вздыхати, да принуждены къ тебѣ идти винца поискати; и ты насъ похмельныхъ не моги оставити, прикажи ендовку и пива поставити, а мы впредь готовы будемъ хоть деньги платить или тебя жгутами молотить».

Обращаясь къ изложенному выше тексту комедіи о Петрушкѣ мы замѣтимъ, что въ общемъ эта пьеса принадлежитъ къ числу «палочныхъ» комедій. Палка въ старой европейской комедіи — лучшее средство вызвать смѣхъ толпы; сцены, гдѣ актеры дерутся, гдѣ одинъ бьетъ другаго, обычны и въ западно-европейскихъ, и въ польскихъ, и въ малорусскихъ интермедіяхъ. По своему типу Петрушка принадлежитъ къ одной категоріи плутовъ, лучшимъ выразителемъ которой въ повѣсти былъ—Eulenspiegel, русскій Совѣстдралъ, а въ драматической обработкѣ — Скапенъ, Сганарель. Переходя къ частностямъ, отмѣтимъ сходство между сценой осматриванья Петрушкой лошади и такой же сценой въ нѣмецкомъ кукольномъ Фаустѣ, гдѣ героемъ является Гансвурстъ [1]). Связь Петрушки съ вертепными сценами, гдѣ выступаетъ буянъ, польскій Kopieniak, чисто внѣшняя; болѣе вѣроятной кажется намъ связь сцены между Петрушкой и докторомъ съ интермедіей, изданной Н. С. Тихонравовымъ [2]), гдѣ выступаетъ цыганъ, пришедшій лечиться къ врачу отъ зубной боли: это общее мѣсто, дешевая сатира на врача-шарлатана [3]). Разговоръ Петрушки съ Пигасьей-Варюшкой имѣетъ сходство съ рѣчами дѣйствующихъ лицъ въ другой интермедіи [4]). Вотъ какъ здѣсь характеризуется гаеръ (замѣняющій Гансвурста въ русскихъ интермедіяхъ): «Голова моя буйна! куда ты мнѣ кажешься дурна! Уши, не какъ у людей, будто у чюдскихъ свиней; глаза, какъ у рака, взираютъ нимака. Ротъ шириною въ одну сажень, а носъ на одну пядень; лобъ, какъ бычачій, а волосы подобны шерсти свинячей»... Онъ охотникъ погулять съ дѣвушками, и заводитъ съ вышедшей дѣвушкой и молодицей весьма скоромный разговоръ, сходный съ тѣмъ, что про-

---

[1]) *C. Engel.* Deutsche Puppenkomödien, т. I, стр. 27; см. выше, стр. 117.

[2]) «Лѣтописи русской литературы и древностей», 1859, кн. 3, отд. 2, стр. 40—42.

[3]) Ср. святочные діалоги въ «Трудахъ этнографическаго отдѣла Императорскаго Общества любителей естествознанія и антропологіи», кн. IV.

[4]) *Н. С. Тихонравовъ.* Русскія драматическія произведенія 1672—1725 годовъ, т. II, стр. 485—498.

исходилъ у Петрушки съ Варюшкой [1]). Потомъ онъ продается купцу и разсказываетъ о своей прожорливости такъ краснорѣчиво, что жена купившаго его купца находитъ, что содержать его—одинъ убытокъ. Это послѣднее обстоятельство указываетъ намъ на связь гаера—шута съ Гансвурстомъ, а съ другой стороны—съ Петрушкой; рѣчь Петрушки, подписи подъ народными картинками и рѣчи гаера и другихъ лицъ въ цитированной интермедіи—отличаются общностью склада, выраженій и отчасти содержанія. Русскій Петрушка, такимъ образомъ, есть ничто иное, какъ обрусѣвшій у насъ Гансвурстъ, украшенный новыми чертами скоморошества, которыя выработались въ средѣ русскихъ скомороховъ [2]).

Однако, несмотря на очевидность итальянскаго происхожденія русскаго «Петрушки», еще въ недавнее время въ литературѣ было высказано очень оригинальное мнѣніе о его восточномъ происхожденіи. Всеволодъ Крестовскій, путешествовавшій къ восточнымъ границамъ Россіи, побывавшій и въ Китаѣ, и въ Японіи, излагая свои путевыя впечатлѣнія, пишетъ, между прочимъ, и слѣдующее, касающееся интересующаго насъ вопроса о происхожденіи «Петрушки». «Установилось мнѣніе, что этотъ родъ народныхъ зрѣлищъ появился въ Россіи въ позднѣйшій историческій періодъ, уже послѣ Петра Великаго, а самое происхожденіе «Петрушекъ» принято вести изъ Италіи отъ тамошнихъ Пьеро (?) и Пульчинелей. Кто видѣлъ тоже самое въ Китаѣ, тому весьма позволительно сомнѣваться въ правильности этого мнѣнія. Не видавъ самъ, не могу сказать, *такъ* ли происходятъ въ Италіи представленія уличныхъ маріонетокъ, какъ у насъ, и изображаютъ ли онѣ тоже самое дѣйствіе, что и наши «Петрушки»,—но могу засвидѣтельствовать, что въ Китаѣ это почти буквально тоже, и, въ подтвержденіе моихъ словъ, ссылаюсь на очевидцевъ, моихъ товарищей—М. А. Поджіо и лейтенанта А. А. Виреніуса, которые вмѣстѣ со мною любовались китайскими «Петрушками» въ *Макао*, а еще раньше того я видѣлъ точно такихъ же «Петрушекъ» на народномъ китайскомъ праздникѣ въ *Сингапурѣ*. Мы сидѣли втроемъ на балконѣ нашей гостинницы, выходящей на набереж-

[1]) Эпизодъ сватовства съ нецензурнымъ перечисленіемъ свойствъ невѣсты и жениха, внесенный изъ комедіи о Петрушкѣ даже въ вертепную драму, случилось видѣть г. *С. Тимофееву* (Остатки вертепной драмы въ Смоленской губерніи. «Смоленскій Вѣстникъ», 1887, № 153).

[2]) О скоморохахъ и ихъ шутовскихъ продѣлкахъ см.: *А. С. Фаминцынъ*. Скоморохи на Руси. Спб. 1889.—*А. Н. Веселовскій*. Розысканія въ области русскаго духовнаго стиха. Спб. 1883. Т. VI—X.—*А. Кирпичниковъ*. Къ вопросу о древне-русскихъ скоморохахъ. Сборникъ II отд. Императорской Академіи Наукъ, т. LII. — *Е. Голубинскій*. Исторія русской церкви, т. I, стр. 755 (опытъ объясненія слова «скоморохъ»).

ную, какъ услыхали вдругъ удары въ небольшой «тамъ-тамъ»... и вслѣдъ за тѣмъ внизу передъ балкономъ остановились двое китайцевъ—пожилой и мальчикъ лѣтъ 15-ти, помощникъ перваго. Сгрузивъ со своихъ спинъ два ящика, они разставили четырехстороннія ширмы, затянутыя ситцемъ, и, минуту спустя, на верхнемъ краѣ этихъ ширмъ появился нашъ старый знакомецъ шутъ Петрушка, только одѣтый китайцемъ. Чѣмъ дольше смотрѣли мы на похожденія китайскаго Петрушки, тѣмъ болѣе воочію убѣждались въ совершенной тождественности ихъ съ его русскимъ братцемъ. Здѣсь происходитъ та же самая трагикомическая исторія съ «барашкомъ», который, впрочемъ, у китайцевъ является не медвѣдемъ, а корейскимъ тигромъ; но, кромѣ этой разницы, чисто мѣстнаго характера, все остальное представленіе съ метаніемъ палочекъ, съ воинской муштрой Петрушки, съ отвѣтомъ его передъ полицейскимъ судьей—представляетъ изумительное сходство съ нашимъ. Тутъ на сценѣ появляется и расфуфыренная краснощекая «Милитриса»—не знаю только, какъ она называется по китайски, но вся компликація сценъ между нею и Петрушкой опять таки все тоже, что и у насъ; даже манеры Петрушки говорить и испускать комическіе крики съ помощью особой губной машинки, которую комедіантъ вкладываетъ себѣ въ ротъ, остаются вполнѣ тождественными съ нашими» [1]).

Фактъ, сообщаемый Вс. Крестовскимъ, представляетъ на нашъ взглядъ большой интересъ. Не вѣрить сообщенію мы не имѣемъ права, но, съ другой стороны, имѣя громадный запасъ фактовъ, говорящихъ противное сейчасъ цитированному мнѣнію, мы должны такъ или иначе примирить эти оба положенія, или объяснить появленіе «Петрушки» въ Китаѣ. Связь его съ европейскимъ «Петрушкой» не подлежитъ сомнѣнію. Къ сожалѣнію, не имѣя китайскаго текста, мы не можемъ судить о степени близости его къ нашему, основываясь лишь на голословномъ утвержденіи г. Крестовскаго. Какъ и когда попалъ «Петрушка» изъ Китая или вообще изъ Азіи—объ этомъ также не говоритъ г. Крестовскій; мы, съ своей стороны, тоже ничего объ этомъ не знаемъ. Но если мы предположимъ обратное, т. е., что «Петрушка» завезенъ былъ изъ Европы въ Китай европейцами, то тутъ ничего, на нашъ взглядъ, неправдоподобнаго не будетъ: и Макао, и Сингапуръ принадлежатъ къ числу европейскихъ колоній съ преобладающимъ французскимъ населеніемъ. Мнѣніе же г. Крестовскаго, высказанное имъ въ заключеніе статьи: «и ужъ, конечно,

[1]) *Вс. Крестовскій.* Искусство на дальнемъ Востокѣ. «Художественный Журналъ», 1881, № 2, стр. 264—265.

не китайцы позаимствовались отъ насъ или итальянцевъ своимъ «Петрушкой», *ибо Китай ничѣмъ подобнымъ отъ Европы никогда не заимствовался»* [1])— по своей неопредѣленности, не будучи подкрѣплено фактами, кажется намъ совершенно бездоказательнымъ.

Но возвратимся къ покинутому нами русскому «Петрушкѣ» и, вспомнивъ черты его предковъ, сопоставимъ ихъ съ тѣми отличительными качествами, которыми обладаетъ нашъ народный любимецъ.

Если теперь мы попробуемъ сравнить его съ отдаленнымъ его предкомъ—Pulcinella и его варіаціями, то найдемъ, что, перейдя на русскую почву, «Петрушка» окончательно опростонародился и сталъ далеко не такимъ остроумнымъ и ѣдкимъ юмористомъ, каковы были, напримѣръ, французскій Полишинель и англійскій Пончъ. Онъ не играетъ у насъ ни роли политическаго судьи, ни литературнаго критика: это ему не подъ силу, да онъ и не мечтаетъ выступить у насъ въ тѣхъ роляхъ, какія онъ игралъ и играетъ въ Западной Европѣ.

Полишинель въ своей многовѣковой исторической жизни много разъ мѣнялъ окраску; при всемъ своемъ космополитизмѣ, онъ вѣрно отражалъ культурный уровень того народа, въ которомъ являлся: въ Испаніи—хвастливый и гордый предками гидальго, въ Италіи—неумолимый шутникъ и пѣвецъ, во Франціи—пародистъ, борящійся во имя здраваго смысла съ нелѣпыми и отживающими явленіями общественной жизни, въ Германіи—грубое олицетвореніе обжорства и пиволюбія мѣщанъ, наконецъ, въ Россіи Полишинель явился веселымъ балагуромъ-говоруномъ, не жалѣющимъ крѣпкаго словца для потѣхи толпы. Онъ у насъ, какъ и въ Германіи, не доросъ до исполненія роли общественнаго мнѣнія: вѣроятно, потому, что въ той средѣ, въ которой онъ вращался, нѣтъ еще и представленія объ этой роли... Сравнительно съ богатымъ репертуаромъ западно-европейскаго кукольнаго театра, нашъ «Петрушка» слишкомъ бѣденъ, убогъ; онъ—замирающій отзвукъ той волны, которая, зародившись въ далекой Италіи, прошла всю Европу и докатилась до насъ, чтобы, переродившись, замереть послѣ кратковременнаго существованія.

[1]) Тамъ же, стр. 225.

X.

Попытки создать самостоятельную кукольную комедію.—Народныя кукольныя представленія въ г. Торопцѣ; содержаніе ихъ.—Характерная черта — сатира на мѣстные нравы.—Попытки объяснить происхожденіе этихъ сценъ.—Параллели въ лубочныхъ картинахъ.—Заключеніе.

Обозрѣвъ кукольныя представленія въ южной, средней и сѣверной Россіи, какъ духовнаго, такъ и свѣтскаго содержанія, указавъ ихъ западные источники и то новое, что успѣло найти себѣ мѣсто въ нашихъ переработкахъ, мы должны поискать, не повліялъ ли этотъ заносный и явившійся какъ подражаніе кукольный театръ на возникновеніе чего либо болѣе тѣсно связаннаго съ нашей почвой, чего либо явившагося непосредственно изъ нея, или— путемъ болѣе основательной переработки иностраннаго матеріала, чѣмъ то, что мы имѣемъ въ комедіи о Петрушкѣ и въ свѣтскихъ сценахъ вертепнаго дѣйства. Къ этому то вопросу мы и обратимся въ заключеніе нашего очерка о кукольномъ театрѣ въ Россіи.

Наряду съ «Петрушкой», занесеннымъ къ намъ съ Запада, мы можемъ лишь въ одномъ случаѣ отмѣтить самостоятельную попытку нашего народа создать театръ маріонетокъ съ представленіемъ свѣтскаго характера. Свѣтская часть вертепа хотя и выдѣлилась на русской почвѣ въ особое представленіе, но въ умѣ актеровъ-показывателей всетаки оно не совсѣмъ обособилось отъ вертепной драмы, первоначально заключавшей въ себѣ этотъ комическій, порою даже шутовски-непристойный запасъ бытовыхъ сценъ. Совершенно уже не связанными, подобно «Петрушкѣ», съ вертепной драмой являются тѣ представленія «комедчиковъ», о которыхъ упоминаетъ М. И. Семевскій и въ своей монографіи «Торопецъ» [1]), и ранѣе (гораздо обстоятельнѣе) въ статьѣ, помѣщенной имъ въ «Библіотекѣ для Чтенія» [2]). Эти представленія намекаютъ на отдаленную связь съ рождественскими дѣйствами лишь временемъ,— жители города Торопца устраиваютъ ихъ періодически—зимой, обыкновенно около рождественскихъ святокъ, а также первыми сценами—искаженіемъ нѣкоторыхъ эпизодовъ вертепной малорусской мистеріи.

Мы приведемъ здѣсь въ сокращенномъ изложеніи тѣ два представленія, которыя видѣлъ и записалъ М. И. Семевскій. Они играются подъ скрипку.

---

[1]) *М. И. Семевскій*. Торопецъ, уѣздный городъ Псковской губерніи. 1016—1864. Очеркъ. Спб. 1864. Стр. 45—46.

[2]) *М. И. Семевскій*. Торопецъ. «Библіотека для Чтенія», 1863, № 12, стр., 1—40.

Публика собирается, уплачиваетъ за входъ по копѣйкѣ и занимаетъ мѣста въ избѣ. Изба раздѣлена на двѣ части занавѣской; съ одной стороны — стоятъ скамейки для зрителей, съ другой — два скрипача и особый столикъ съ прорѣзанными скважинами. Изъ-за занавѣса высовывается рука показывателя, и на столѣ являются куклы; куклы, укрѣпленныя на проволокахъ, скачутъ, дерутся, кланяются, дергаютъ руками и ногами. Зрители привѣтствуютъ ихъ остротами и смѣхомъ.

«Начинается камедь, чтобъ народу не шумѣть: русской народъ будемъ сверху пороть!», — возглашаетъ хозяинъ. На столъ выѣзжаетъ царь и кричитъ: «Воины мои, воины, солдаты, вооруженные, предстаньте предъ своимъ побѣдителемъ!»... Являются солдаты: «О, царь нашъ, царь, почто воиновъ призываешь, какимъ дѣламъ повелѣваешь?» — «Сходите, убейте до 14,000 младенцевъ»... Является баба; солдатъ говоритъ: «Что за баба, что за пьяна пришла, предъ царемъ расплакалась. Взять ее и заколоть. О, прободи твою утробу!»... Является чортъ и, обращаясь къ царю произноситъ: «Возьмемъ твою душу и потащимъ въ тотъ рай, гдѣ горшки обжигаютъ, туда васъ и всѣ черти тягаютъ!»... Выходитъ мужикъ и баба; баба поетъ:

Ты полякъ, ты полякъ,
А я католичка;
Купи вина, люби меня,
А я не величка!

Мужикъ отвѣчаетъ ей общеизвѣстной пѣсней: «Здравствуй, милая, хорошая моя! Черноброваая, похожа на меня!»... Далѣе, поетъ казакъ, ему отвѣчаетъ барыня; затѣмъ, женщина въ русскомъ платьѣ и кокошникѣ поетъ пѣсенку сатирическаго содержанія, направленную противъ торопецкихъ модницъ:

Вы торопецкія дѣвушки,
Новгородскія лебедушки,
Въ васъ жемчужные кокошнички,
По закладамъ много хаживали,
Много денегъ онѣ нáшивали:
Когда рубль, когда два,
Когда всѣхъ полтора!..

Выступаетъ баринъ съ барыней, за ними слѣдуетъ еще барыня; послѣднимъ двумъ показыватель припѣваетъ пѣсню:

Эхъ, ты моя барыня,
Ахъ, ты моя сударыня!

Ты ли новомодная,
Ты моя красавица—
Пьяна напивается;
Пила кофей, пила чай,
Пришелъ милый невзначай!

Это сатирическое изображеніе барыни получаетъ еще болѣе опредѣленныя свойства; описывается, какъ туго барыня училась грамотѣ, какова она собой, какъ ведетъ себя дома:

У барыни чепчикъ новый,
А затылокъ бритый, голый...
Самовары часто грѣешь,—
Дома гроша не имѣешь!...
Ахъ, барыня пышна
На улицу вышла,
Руки не помывши,
Чаю не напивши... и т. д.

Послѣ этой куклы, которая описывается очень сходно съ «панной изъ Вѣны» въ польской шопкѣ [1]), вылѣзаетъ кукла — пузатый мужчина, играющій на контрабасѣ. Публика привѣтствуетъ пузана криками: «Иванъ Ѳедоровичъ Абакумовъ!» — это изображеніе мѣстнаго торопецкаго богатаго купца, выведеннаго веселымъ кукольникомъ на потѣху публики. Иванъ Ѳедоровичъ поетъ пѣсенку; одновременно появляется человѣкъ на качеляхъ, который пляшетъ и поетъ... Выходитъ жидъ, со словами: «Полно плясать, полно скакать! Надо горѣлку продавать. Нѣтъ ли купца, продамъ винца?»... Появляется купецъ и кричитъ: «Покажи-ка водку?»... и, понюхавъ, прибавляетъ: «Жидовская твоя образина! съ водкой воду намѣшалъ?»... Онъ кидается бить жида, который кричитъ: «Сколько хошь, горѣлки пей, а меня, жида, не бей».

Къ сожалѣнію, М. И. Семевскій не далъ продолженія «камеди» и, ограничившись словами: «далѣе куплеты и разговоры въ этомъ же родѣ», привелъ лишь заключительныя слова эпилога—обращенія къ зрителямъ, въ которомъ показыватель куколъ проситъ строго не судить его и поздравляетъ народъ съ праздникомъ. Иногда «камедь» разнообразится внесеніемъ другихъ пѣсенъ—пародій на духовныя канты; пародіи эти большею частью очень сальны, а потому также не приведены авторомъ статьи о Торопцѣ. Показыватель куколъ—«читый Клишъ», какъ его звали въ Торопцѣ, по словамъ г. Семевскаго,

[1]) См. выше, стр. 131.

разнообразилъ всячески свои представленія, когда бывалъ въ ударѣ; постоянной комедіи не полагалось. Это, повидимому, родъ comedia dell'arte или, по старинной русской терминологіи,—«перечневой комедіи». Сюда, какъ мы видѣли, вставлялись по преимуществу сатирическія выходки противъ господъ и мѣстныхъ жителей; послѣднее—обычная черта въ comedia dell'arte.

Кромѣ «читаго Клиша», въ 60-хъ годахъ въ Торопцѣ существовалъ и другой кукольный театръ у другаго мѣщанина, по прозванію «Чижа», а ранѣе того, лѣтъ восемь, было до десяти такихъ театриковъ, гдѣ «спущали камедь» (техническій терминъ).

У «Чижа» показывались куклы черезъ простыню, на которой видны были ихъ тѣни. Надъ театромъ горитъ фонарь; около толчется народъ. Въ темной комнатѣ, передъ простыней, за которой горитъ свѣча и находится самъ «Чижъ» съ помощникомъ, сидятъ дѣти, дѣвушки, женщины... На холстѣ появляются тѣни оленей и быковъ; «Чижъ» говоритъ: «Олени золоторогіе и быки безрогіе въ саду разгуливаютъ. Проста солонина, по три денежки за фунтъ»... Выходитъ слонъ: «Слонъ Персицкій, на немъ человѣкъ, сидя, молотомъ въ голову бьетъ. Онъ много бѣдъ натворилъ, сухарей потопилъ, на крестцахъ будка съ гнилымъ сухарямъ, съ прокислой кутьей»... Идетъ чортъ: «Вотъ новый лекарь, старый аптекарь; онъ старыхъ бабъ на молодыхъ передѣлываетъ. Въ кого животъ болитъ—приходите къ нему лечить; онъ новые зубы вставляетъ, старые вонъ выбиваетъ, чирьи вырѣзаетъ, болячки вставляетъ»... Ѣдетъ богатырь: «Вотъ здѣсь при полночномъ station мракѣ быть назначено злой дракѣ,—спрячьтесь къ мѣсту и смотрите, примѣчайте, не дремлите. Кто задремлетъ — пятачекъ, а нѣтъ, такъ отдастъ и весь четвертачекъ!»

Эта часть представленія напоминаетъ обычный раёкъ. Но далѣе мы уже видимъ рядъ сценъ—нѣчто въ родѣ интермедій въ школьной драмѣ.

Выходитъ плотникъ со словами: «Сходить было до села, здѣсь бывала работа завсегда». Появившійся хозяинъ заводитъ съ нимъ разговоръ: «А кто ты такой?»—«Я плотникъ и всѣмъ дѣламъ охотникъ».—«Охъ, братецъ, да у меня работишки понакопилось».—«Это наше дѣло».—«Ты только одинъ?»—«А насъ будетъ двое, бери любое»... Показывается мельница, и изъ нея выходитъ чортъ.—Вотъ этотъ самый домовой въ кудрявой рощѣ своей подъ кремнистымъ камнемъ стерегетъ богатый кладъ...—Чортъ подходитъ и, обращаясь къ хозяину, говоритъ: «Вотъ тебѣ нарядъ отъ демонскаго воеводы; вотъ тебѣ мое злато и живи богато: пей, ѣшь, веселись, только на этотъ камень не садись». Хозяинъ озадаченъ и поставленъ втупикъ, куда дѣвать ему свалившееся

неожиданно богатство. «Охъ, какое я огорченіе получилъ, надо думать да гадать, куда бы мнѣ свое имѣніе дѣвать; если нанять прикащиковъ, настроить кладовыя, то очень будутъ расходы большіе... Да что жъ я вздумалъ наконецъ,— есть у меня прикащикъ, скряга-купецъ. Прикащикъ, зови работниковъ!»... Прикащикъ кричитъ: «Ѳедька Аполлоновъ, Тимоха, Ярмоха, Максимъ и шапочка съ нимъ,—какъ выйдетъ на завалину, заиграетъ въ скрипицу, а мы всѣ его и слушаемъ,—и Мартынъ троегрибый, что покралъ желѣзныя двери [1]),— подите сюда. Ставьте мельницу на камень!»... Является чортъ: «Ха, ха, ха! Что тутъ стипатилось? Мельница безъ клада не строится, въ ней много чертей водится. Сходить было за товарищемъ». Является другой чортъ; они ломаютъ мельницу. «А, кровь потекла и пыль покапала!»... Является сатана и обращается къ хозяину: «Бѣсъ и рекъ: ты злой человѣкъ, отрѣзать тебѣ уши да носъ,—съ тебя будетъ чудесный купоросъ моему главному дохтуре въ десценцію прибавлять, для переварки старыхъ старухъ на молодыхъ молодухъ».

Этимъ кончается первая сцена, какъ видно, довольно нескладно составленная. Вторая сценка изображаетъ «государственную контору». За столомъ сидитъ писарь—приказный, судя по описанію, екатерининскихъ временъ— «съ затылку въ него коса до шелкова пояса», за ухомъ у него перо; передъ нимъ гора бумагъ, ведро чернилъ. Къ нему приходятъ двое и просятъ разсудить ихъ; одинъ изъ тяжущихся (т. е. кукольникъ за него) разсказываетъ, какъ было дѣло и о чемъ они просятъ, въ слѣдующихъ стихахъ:

Вотъ какъ этотъ-то дѣтина
Выпросилъ у меня въ долгъ три алтына,
И росту столько жъ обѣщалъ—
Ну, я ему и далъ.
Какъ пришли мы на кружало,
То и денегъ у него не стало.
Что жъ мнѣ дѣлать? За бока
Взялъ я разомъ должника...

Должникъ предлагаетъ кончить дѣло мировой: судья такой грозный, что онъ готовъ отдать по шести алтынъ, только бъ ноги унести отсюда. «Пойдемъ же братъ поскорѣе»,—говоритъ онъ. Но вошедшій судья слышитъ ихъ разговоръ, бранитъ ихъ за то, что съ такими пустыми дѣлами ходятъ по судамъ и

[1]) Этотъ Мартынъ, торопчанинъ, дѣйствительно снялъ у одной купчихи на рынкѣ желѣзныя двери; прочіе названныя лица—тоже мѣстные жители.

грозится засадить ихъ въ тюрьму, заключая свою рѣчь сентенціей: «Въ кабакѣ драться, а по судамъ, ходя, не разбираться!»

Третья сцена занята военными упражненіями появляющихся на холстѣ кавалеристовъ и пѣшихъ солдатъ; въ заключеніе, офицеръ командуетъ спѣть пѣсню, причемъ «самъ полковникъ съ коня слѣзаетъ и самъ пѣсню зачинаетъ»:

Жизни тотъ одинъ достоинъ,
Кто на смерть всегда готовъ.
Православный русскій воинъ,
Не считая, бьетъ враговъ»...

Въ этомъ военномъ представленіи также участвуютъ мѣстные герои дня: напримѣръ, Семенъ Сельвестровъ, по замѣчанію М. И. Семевскаго, «горчайшій пьяница. Онъ ходитъ по Торопцу полунагой, босикомъ и выпрашиваетъ на водку. Въ 1854 году онъ сданъ былъ въ ратники. Когда ополченіе входило въ городъ Холмъ, Сельвестровъ снялъ съ себя нижнее бѣлье, навязалъ въ видѣ знамени на шестъ, влѣзъ на лошадь, везшую вещи ратниковъ, и такъ со знаменемъ въѣхалъ въ городъ». Въ представленіи онъ такъ и фигурируетъ—босой со знаменемъ.

Четвертая сцена, довольно значительная по объему, изображаетъ барина и его плутоватаго слугу, прикидывающагося дуракомъ. Баринъ выходитъ съ трубкой и кричитъ: «Ванюшка, слуга новый!»—«Чего извольте, баринъ голый?»—«Какъ, развѣ я голый?» — «Нѣтъ, баринъ добрый». — «Поилъ ли ты коня?»—«Поилъ, баринъ».—«Отчего жъ у него губа суха?» — «Оттого, что прорубь высока».—«Дуракъ, ты бъ ее подсѣкъ».—«Я чего досѣкъ: всѣ четыре ноги прочь отсѣкъ, а за хвостъ узялъ и подъ ледъ подоткалъ». — «Дуракъ, она захлебнется?»—«Не, баринъ, получше напьется».—«Много ль у меня на конюшнѣ стоятъ?»—«А двѣ стоятъ, да и тѣ едва дышатъ».—«Ты мнѣ всѣхъ коней поизмучилъ. Пошелъ, позови прикащика, тотъ на грошъ поумнѣй тебя. Прикащикъ!»... Онъ входитъ: «Цаго извольте, баринушка?»—«Поди сюды».—«Недосугъ, баринушка: курята не доены, коровы на нашести сидятъ».—«Вотъ мошенникъ! Кто жъ курятъ доитъ, а коровъ на нашесть сажаетъ? Поди сюда».—«Цаго извольте, баринъ?»—«Я нонѣшній годъ на дачахъ проживалъ, въ Петербурхѣ, домашнихъ обстоятельствъ не зналъ; каковъ у насъ нонче хлѣбъ родился?»—«Не знаю, баринушка; я старый хлѣвъ свалилъ, а новый поставилъ».—«Дуракъ, я тебѣ не то говорю». — «Это, баринушка, я не въ томъ вамъ и сказываю». — «Я тебя что спросилъ?»... — Наконецъ, кое-какъ

баринъ добивается отвѣта отъ глухаго или непонятливаго старосты; но отвѣтъ весьма не утѣшителенъ: «Хлѣбъ отмѣнно родился: колосъ отъ колоса—не слыхать дѣвичьяго голоса, снопъ отъ снопа—цѣлая верста, а скирда отъ скирды—день ѣзды». На вопросъ барина, куда онъ подѣвалъ все это богатство, староста отвѣчаетъ въ томъ же тонѣ: «Слухай, баринушка: дѣвкамъ сѣннымъ да вуткамъ сѣрымъ—сто четвертей отдалъ, коровамъ да свиньямъ, да придворнымъ твоимъ людямъ—сто четвертей, ребяткамъ малымъ да бабкамъ старымъ—сто четвертей».—«Фу, чортъ, гдѣ ты этакихъ бабъ понабралъ?»—«Помилуйте, баринушка, все ваши».—«Куда жъ мы ихъ будемъ дѣвать?»—«Не знаю, баринушка; если ихъ продать, — страмъ и въ люди показать, а если ихъ похоронить, то ихъ и живыхъ земля не пріиметъ». — «Дуракъ, мужикъ! Ежели ихъ продавать да хоронить,—легче ихъ переварить»... Староста соглашается съ этимъ и зоветъ доктора, который можетъ переваривать старухъ на молодыхъ... Докторъ является... Баринъ испугался его: «Фу, да ты чортъ!»... Докторъ успокоиваетъ барина и рекомендуется въ слѣдующихъ высокопарныхъ выраженіяхъ: «Я не чортъ, я есь врачель — Больфидаръ, а лечебный мой даръ извѣстенъ. Извѣстенъ я по всему граду: куда вступлю во дворъ, гдѣ немочныхъ соборъ, всѣмъ подамъ отраду; въ кого порча иль чума, иль кто сойдетъ съ ума—всѣмъ здравіе даю, и недуги льстятъ власть мою, и смерть у меня трепещетъ». Онъ берется переварить старухъ... Прикащикъ приводитъ бабъ къ барину; онѣ плачутъ и кланяются барину. Онъ ободряетъ ихъ: «...У какія старыя! Ну, вотъ, баушки, воля таперь вышла: я прежде васъ переварю, потомъ на волю отпущу. Веди ихъ прикащикъ на фабрику къ врачелю». Бабы воютъ: «Милыя мои дѣтушки!»... Страмъ людской, позоро-позорской.... о-о-хъ!».... Баринъ нетерпѣливо спрашиваетъ у прикащика, скоро ли онѣ будутъ сварены, и посылаетъ его справиться; но, не дождавшись, идетъ справляться самъ къ доктору на «фабрику». Послѣдній накладываетъ старухъ въ котлы. «Много ль ты возьмешься въ сутки переварить?»—спрашиваетъ баринъ. Оказывается,—всего одну дюжину, а изъ этой дюжины выходитъ полторы молодыхъ бабы. «Да вотъ, сколько ни варилъ,—да мало секрету положилъ»,—говоритъ докторъ,—«выварилъ одну бабу-ягу, принимай, баринъ!»... Баринъ испуганно: «Это чортъ!» — «Нѣтъ, баринъ, баба твоя»... Баринъ танцуетъ съ бабой-ягой. Она тащитъ его въ преисподнюю.

Дальнѣйшаго представленія г. Семевскій не сообщаетъ такъ подробно, и лишь вкратцѣ указываетъ на содержаніе слѣдующихъ сценъ [1]). Происхо-

[1]) «Библіотека для Чтенія», 1863, № 12, стр. 25.

дитъ пляска и пѣніе цыганъ, проходятъ похороны «Фельдмаршала Гибенкаго Заболканска, Ивана Өедоровича Еріеванскаго, Капитана Гребенкина»; этотъ капитанъ (во время описываемаго представленія уже покойникъ) лѣтъ тридцать патріархально командовалъ мѣстной инвалидной командой. «Далѣе, идутъ попы, служатъ молебенъ *закатистый* и поютъ *пьяную пѣсню*». За ними выходитъ картонный музыкантъ, который пляшетъ и поетъ: «Лишь бутылку я увижу»... Нищій съ сумой жалуется на бѣдность, и, когда счастіе насыпаетъ ему много денегъ, опять остается безъ гроша, потерявъ все изъ разорваной сумы. Потомъ слѣдуютъ сцены нѣмца барина съ лакеемъ. Въ заключеніе всего представленія, кукольникъ выводитъ монаха и объявляетъ: «Вотъ вамъ и чернецъ, и всей комедіи конецъ». Чернецъ поетъ и пляшетъ.

Анализируя содержаніе «камеди» въ городѣ Торопцѣ, мы находимъ, что въ первомъ изъ описанныхъ г. Семевскимъ представленій сохранился еще отзвукъ вертепнаго дѣйства. Тутъ и Иродъ, повелѣвающій избить младенцевъ, и слабая тѣнь плачущей Рахили, и пляшущія затѣмъ куклы, пѣсня которыхъ—«Ты полякъ, ты полякъ, а я католичка» и т. д.—все это по своему складу обличаетъ происхожденіе этой части представленія. Весьма возможнымъ кажется намъ, что здѣсь мы имѣемъ дѣло съ заимствованіемъ, такъ какъ торопчане, по замѣчанію г. Семевскаго, «люди торговые, бывавшіе въ Нѣметчинѣ, Польшѣ, Литвѣ» [1]), могли легко перенести къ себѣ видѣнный ими въ двухъ послѣднихъ странахъ вертепъ и его обстановку. Послѣ же сходныхъ съ вертепнымъ дѣйствомъ сценъ слѣдуютъ уже чисто бытовыя картинки.

Вторая «камедь», представляемая тѣнями куколъ, болѣе сложна. Она не имѣетъ уже никакой видимой связи съ вертепной драмой, хотя, можетъ быть, выдѣлилась именно изъ нея. Основаніемъ для такого предположенія можетъ служить четвертая ея сцена — разговоръ барина съ придурковатымъ на видъ, но на дѣлѣ плутоватымъ старостой; эта сцена — одна изъ любимыхъ среди другихъ забавъ нашего народа, носящихъ драматическій характеръ. Игра «водить барина», гдѣ баринъ является судьей и покупателемъ коней и «удивительныхъ людей», извѣстна въ Архангельской губерніи [2]). Кромѣ того, извѣстенъ также шутовской народный діалогъ, разыгрываемый на святкахъ, подъ названіемъ: «Аөонька новый и баринъ голый». Этотъ діалогъ особенно близокъ къ нашей сценѣ: въ немъ также представленъ баринъ, доведшій крестьянское и свое хозяйство до такой степени, что въ

[1]) Торопецъ, монографія, стр. 45.

[2]) «Мірское Слово», 1873, № 7, стр. 81--84.

полѣ «колосъ отъ колоса—не слыхать дѣвичьяго голоса»; шутъ-слуга, соотвѣтствующій нашему старостѣ, издѣвается всячески надъ нимъ и потѣшаетъ зрителей своими дурацкими отвѣтами, въ которыхъ сквозитъ глубоко-презрительное отношеніе къ всесильному во время крѣпостнаго права барину [1]). Этотъ діалогъ представляется также, какъ прибавленіе къ извѣстной народной пьесѣ «О царѣ Максимиліанѣ и непокорномъ сынѣ его Адольфѣ», у Терскихъ казаковъ; тамъ молодой офицеръ помѣщикъ является къ себѣ въ деревню и хочетъ ознакомиться съ состояніемъ своего хозяйства, но ловкій плутъ староста, на распросы барина, отвѣчаетъ шутками и дурачитъ его [2]).

Столь же распространенной является въ народномъ театрѣ, въ святочныхъ діалогахъ, и другая сцена, представляемая въ торопецкомъ кукольномъ театрѣ,—сцена помолаживанья старухъ расчетливымъ бариномъ съ помощью искусства «врачеля Больфидара» или просто лекаря; въ названномъ выше святочномъ діалогѣ является «докторъ-лекарь, изъ подъ Каменнаго моста чортъ-аптекарь», къ которому «приводятъ на ногахъ, а увозятъ на саняхъ»... Сцена процесса помолаживанья старухъ по своей популярности попала и въ лубочныя картинки, съ текстомъ которыхъ имѣютъ большое сходство слова «врачеля» торопецкой «камеди». Старѣйшая изъ извѣстныхъ картинокъ—листовая, гравированная во второй половинѣ XVIII вѣка. На ней «голландскій лекарь и добрый аптекарь» стоитъ слѣва, съ большой дубиной въ рукѣ; старая старуха подаетъ ему конвертъ, на которомъ написано: «90 лѣтъ» (варіантъ—126); справа два мужа везутъ къ нему въ тачкахъ своихъ старыхъ женъ; вдали происходитъ самый процессъ помолаживанья: въ серединѣ двѣ огромныя печки, полымя пышетъ высоко кверху; сбоку мальчикъ приводитъ въ дѣйствіе мѣха; работники вносятъ по лѣстницѣ раздѣтыхъ старухъ и сбрасываютъ ихъ въ печь, изъ которой снизу старухи выскакиваютъ уже молодыми. Эта картинка была перепечатана въ 20-хъ годахъ этого столѣтія, и потомъ еще разъ въ 30—40 годахъ. Текстъ къ ней, напечатанный внизу изображенія, по стилю подходитъ къ рѣчамъ дѣйствующихъ лицъ въ комедіи; вотъ отрывокъ изъ него [3]): «Голландскій лекарь и добрый аптекарь объявилъ свои науки, чтобы старухи не были бъ въ старости въ скукѣ, старыхъ старухъ молодыми

---

[1]) «Труды этнографическаго отдѣла Императорскаго Общества любителей естествознанія и антропологіи», кн. IV, стр. 60, 115.—*П. О. Морозовъ.* Исторія русскаго театра, т. I. стр. 10.

[2]) О солдатскихъ театрахъ. «Терскія Войсковыя Вѣдомости», 1869, № 4.—*А. Н. Веселовскій.* Старинный театръ въ Европѣ, стр. 401.

[3]) См. *Д. А. Ровинскій.* Русскія народныя картинки, т. I, стр. 440 и 441.

переправляти, а ума ихъ ничѣмъ не повреждати,—я машину совсѣмъ изготовилъ и весь струментъ къ ней приготовилъ. Со всѣхъ странъ ко мнѣ пріѣзжайте, мою науку прославляйте. Я многихъ старухъ на свѣтѣ переправилъ и крови въ нихъ прибавилъ, хотя я чрезъ машину перегоняю и остатки въ пластырь употребляю, и черезъ это всякая старуха помолодѣетъ и прежнее чувство возымѣетъ...» и т. д. Помолаживанье людей съ помощью перевариванья ихъ въ котлахъ или перековыванья въ кузницѣ принадлежитъ также къ числу особенно любимыхъ сюжетовъ русскихъ народныхъ сказокъ; обыкновенно въ этихъ сказкахъ, какъ и въ кукольной комедіи, лекаремъ является чортъ. Сюжетъ этотъ, имѣющій свой древнѣйшій прототипъ въ преданіи о Медеѣ, переваривавшей стариковъ въ молодыхъ, разошелся и на Востокѣ [1]), проникъ въ легендарную литературу [2]) и затѣмъ широко распространился въ области западно-европейскихъ [3]) и русскихъ народныхъ сказокъ [4]). Мы не будемъ приводить этихъ сказочныхъ обработокъ сюжета о помолаживаньи стариковъ и старухъ, чтобы не обременять нашего изложенія. Въ указанныхъ въ примѣчаніяхъ статьяхъ и сборникахъ читатель найдетъ тѣ сказки, которыя съ измѣненіями вошли въ число текстовъ лубочныхъ картинъ. Но среди этого рода сказокъ мы не можемъ указать ни одной, которая бы была навѣрное оригиналомъ для составителя текста; вѣрнѣе всего, что онъ, взявъ общераспространенный сюжетъ, обработалъ его по своему и составилъ вирши по своему усмотрѣнію. Эти то вирши и стоятъ въ тѣсной связи съ текстомъ торопецкой комедіи.

Заключительная сцена «камеди» даетъ намъ поводъ представить еще одну догадку относительно того чернеца на кукольномъ театрѣ, о которомъ упоминаетъ князь Долгорукій въ описаніи Нижегородской ярмарки [5]). Если первое наше предположеніе о сродствѣ чернеца комедіи съ католическимъ монахомъ въ новеллѣ и въ комедіи о Гансвурстѣ вызывателѣ чертей—невѣрно, то къ чернецу, появляющемуся въ торопецкомъ кукольномъ театрѣ, мы можемъ при-

[1]) *С. Орбеліани.* Книга мудрости и лжи. Переводъ съ грузинскаго *Ал. Цагарела.* Спб. 1878. Стр. 84.

[2]) *Аванасьевъ.* Народныя русскія легенды. М. 1868. Стр. 76.

[3]) Тамъ же, стр. 145 (примѣчанія).

[4]) *В. Н. Перетцъ.* Деревня Будогоща и ея преданія. Спб. 1894. Стр. 11—12.—*Д. Н. Садовниковъ.* Сказки и преданія Самарскаго края. Спб. 1894. Стр. 249.—*П. В. Шейнъ.* Матеріалы для изученія быта и языка русскаго населенія сѣверо-западнаго края. Т. II. Спб. 1893. Стр. 144 и сл.

[5]) См. выше, стр. 17 и 44.

вязать нѣкоторыя бытовыя черты, заимствуя ихъ изъ народной русской пѣсни. Вотъ, что сообщаетъ одна пѣсня, записанная въ Крестецкомъ уѣздѣ, Новгородской губерніи [1]). Въ монастырѣ «спасается» монахъ и напивается по три раза на день;

Вдругъ къ обѣдни зазвонили:
Нашъ чернецъ идетъ въ кабакъ,
Свою рясу пропиваетъ
И каблукъ [2]) даетъ въ закладъ.

Цѣловальникъ, по словамъ пѣсни, не принимаетъ этихъ вещей за вино и толкаетъ чернеца прочь изъ кабака, со словами:

«Поди прочь, чернодѣй,
«Не велѣлъ пить казначей!
«Тебѣ въ келейку пора,
«Чтобъ не запёрли ворота».

— «Чѣмъ мнѣ въ келейку идти,—лучше въ рощицу зайти»,—возражаетъ чернецъ. Въ рощѣ его увидали бравшія грибы дѣвушки; онѣ запѣли пѣсни и велѣли чернецу плясать.

Чернецъ стоитъ на ногѣ—
На высокомъ каблукѣ,
Каблукъ объ каблукъ поколачиваетъ,
Про свое житье монашенское разсказываетъ:
«Трудно, трудно мнѣ монаху
«Молодому въ кельѣ жить:
«Ни попить, ни погулять—
«Съ краснымъ дѣвкамъ поплясать».

Вѣроятно, пѣсня въ родѣ этой, а, можетъ быть, и одинъ изъ варіантовъ ея пѣлся и въ описанномъ г. Семевскимъ кукольномъ представленіи.

Выше мы видѣли, что «Петрушка» (и главнымъ образомъ его заграничные предки) далъ отчасти матеріалъ для лубочной литературы; въ торопецкомъ же кукольномъ театрѣ дѣло обстояло наоборотъ: матеріалъ для представленія былъ отчасти взятъ прямо изъ лубочныхъ картинъ. Такимъ образомъ, мы видимъ, что торопецкій кукольный театръ, съ одной стороны, находится въ зависимости отъ лубочной литературы, а, съ другой, отдѣльными бытовыми сценами и пѣснями стоитъ въ тѣсной связи съ областью народнаго непо-

[1]) Изъ моего рукописнаго собранія 1890 г.

[2]) Каблукъ—испорчено изъ клобукъ; ниже—въ собственномъ значеніи.

средственнаго творчества, которое дало ему, какъ мы видѣли, также значительный матеріалъ.

Какъ вездѣ, такъ и въ области народнаго кукольнаго театра, мы наблюдаемъ одно общее явленіе: народъ беретъ матеріалъ извнѣ, со стороны, и обрабатываетъ его по своему; въ этой творческой дѣятельности выражается его любовь къ искусству, стремленіе создать свой, оригинальный театръ. Кукольный театръ въ Торопцѣ не успѣлъ развиться и исчезъ; несомнѣнно, однако, что онъ, несмотря на свою грубость и несовершенство, представляется болѣе оригинальнымъ и самобытнымъ явленіемъ, чѣмъ обрусѣвшій «Петрушка», и остается пожалѣть, что онъ погибъ, не успѣвъ получить дальнѣйшаго развитія. Но время идетъ; новыя формы жизни вторгаются и въ область народнаго искусства, и любимые герои кукольной комедіи постепенно отходятъ въ область преданія. Этотъ родъ театра пережилъ свою славу, и врядъ ли ему суждено снова возродиться и играть прежнюю роль.

Владиміръ Перетцъ.



Оглавленіе.

ТОГО ЖЕ АВТОРА:

Современная русская народная пѣсня. Сравнительные этюды. Спб. 1893.

Деревня Будогоща. Этнографическій очеркъ. Спб. 1894.

Къ исторіи русской народной сказки. Сравнительные этюды. Спб. 1894.

И. А. Крыловъ какъ драматургъ. Историко-литературный очеркъ. Спб. 1895.


U.C. BERKELEY LIBRARIES
C039928103

